Das junge Deutschland

Dritter Jahrgang Nr. 4

Sechster Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Salamis

Von Walther Harich

1

Man muß den Blick von ägyptischer Plastik auf Statuen von Phidias hinwenden, um die griechische Tat: die Geburt Europas — zu begreifen. Ein Kind weiß heute, daß es falsch ist, in ägyptischen Bildwerken so etwas wie die primitive Vorstufe griechischer Kunst zu sehen. Ueber solchem Wissen darf uns aber nicht das Verständnis dafür abhanden kommen, was Griechenland war: die Erlösung des Individuums aus den magischen Banden des Orients. Mag zerrissenes, zerklüftetes Ich heute sich aufschlürfen lassen wollen von sinnvoller Bannung mystischer Kulturen, immer wird individuelles Sein in unseren Gelenken die Glieder herauslösen aus traumschwerer Magie, selig der Luft, solange Europa ist und Sinn hat.

Das aber ist die große Frage, die uns heute obliegt: Hat Europa noch einen Sinn? Die Beantwortung muß vorhandene Möglichkeiten aufdecken, aber darüber hinaus müssen wir Europa in uns selbst als notwendig bejahen. Und umgekehrt: wenn unsere Vitalität sich an die immer noch als selbstverständlich empfundene Mission Europas klammert, so müssen wir aufdecken, wie Europa noch möglich ist und worin es noch seinen Sinn haben könnte. Was uns heute umliegt, sind Trümmer Europas, und in geängsteten Träumen, Schreien, in magisch gezerrten Linien unserer Plastik, in den überwirklichen Ornamenten unserer Bilder kommen von neuem des Xerxes Heerscharen gezogen. Zerschelltes Bewußtsein, ein Jahrhundert lang allen seelischen Nebel mit grausamer Klarheit füllend, weint sich heimatbedürftig nach Hause. Asien ist im Begriff, die Eiterbeule Europa, Sitz und Ausgang des Weltfiebers, wieder in sich hineinzuarbeiten, aufzulösen, den Fieberparoxysmus eines Jahrtausends zu überwinden. Alle Probleme, die uns erfüllen, sind von Jahrtausendwende heute schon umwittert. Zahl Neun drängt zum Kreis, zur Null, zu Urtum.

Alter Europäer-Größenwahn sitzt uns noch tief in den Knochen, während Asien schon in unsre Leere hineinwuchert. Nur wenige sehen es mit ungetrübten Augen. Legion ist die Zahl kleiner und kleinster Problemchen, tausendfache kleine Spannungen drängen sich tausendfach kleinen Lösungen entgegen. Eine (seltsame) Aufgabe, wie etwa die radikale Ausschaltung des Psychologismus aus der Erkenntnistheorie, hält Gelehrtengruppen durch zwei Generationen in Atem. Die Vollziehung irgendeiner kleinen Synthese dünkt uns schon Gewinn. So empfanden wir ein Jahrhundert lang unter dem Eindruck einer guten Normal- und Hausliteratur nicht den Mangel an Dichtung. Ueberquellende Quantität ertränkte unsern Sinn für Dynamik. Ueber dem Anblick unserer Kieselsteine vergaßen wir, wie arm

wir sind. Wir müssen schon an unsere Kultur mit der Frage herantreten, die in das Herz jeder Kultur zielt: mit der Frage nach Glück und der würdigen Stellung des Einzelnen zu einem Lebensganzen, um unsern Bankerott, den Bankerott Europas nur von ferne zu ahnen. Zwei, drei Generationen haben genügt, jedes Glück in uns zu ertöten, uns die Stellung von Sklaven zu geben, die unter dem Schwung der gellenden Peitsche unwürdige Fron erdulden. Welch ein Tiefstand des Menschentums gehört dazu, bewundernd zu jenem Kant aufzuschauen, der nicht glücklich sein, sondern seine Bestimmung erfüllen wollte. Als ob eine Kultur, die diesen Namen verdient, überhaupt nur um Haaresbreite Raum zwischen beiden dulden dürfte!

Eine majestätische Besessenheit liegt im europäischen Geist, der jeden Weg bis zum äußersten Ende verfolgen muß. Wie den Unternehmer, den Künstler sein Werk ganz ausbrennt, von innen her aushöhlt, so muß Europa sich an jede Aufgabe fortschenken, sie in die äußersten Grenzen des peripheren Umkreises hineintreiben in tragischer Verranntheit, ohne je auch nur entfernt sein Wesen erfüllen zu können. So wurden wir zu Sklaven der Maschine, der fortatomisierenden Arbeitsteilung. Habt ihr nicht bemerkt, daß unsere großen Schaffenden selbst am Ende ihres Lebens den Zusammenbruch erlitten: Flaubert, Ibsen, und früher noch Kleist, E. T. A. Hoffmann: am Ende ihres Lebens steht der Bankrott. Dafür lebt ihr Name (o diese dürftige Abstraktion europäischer Gesinnung!) einige hundert Jahre lang fort. Noch die Künstler der Gotik sind namenlos wie die Schöpfer indischer Tempel. Aber ihr Wesen war erfüllt, hatte sich vollendet, und der wehe Sterbeschrei der Kreatur entrang sich nicht einem ausgehöhlten Dasein. Namen, Werk, Aufgabe, Pflicht: das sind Begriffe europäischer Wesensverzerrung. Sie müssen sich zu einem Turmbau von Babel emportreiben, zu einem Staat, der seine Kinder frißt.

Vielleicht hat dieses Europa: seine Staaten, seine Geschichte, seine Namen, seine Systeme — einen Sinn von der Perspektive eines sadistischen Gottes aus. Ich schreie es euch ins Gesicht, daß es sinnlos ist, so wie es die letzten hundert Jahre war. Sinnlos ist das Werk, das sich aus intellektueller Abstraktion herausbricht, sinnlos der Name, der sich mit Blut ins Felsgestein der Geschichte schrieb. Nur das ist groß, was im Mythos groß ist. Aber der Mythos wird nicht geschaffen, er wächst, wie Gebirge wachsen, und ruht, wie die Ebene zwischen Meeren ruht.

Wenn Europa jetzt nicht zum Mythos zurückfindet, so mag Asien es überwachsen. So ist der Sinn unseres Erdteils erfüllt, übersteigert, zum Un- und Uebersinn geworden.

2

Das größte Schimpfwort unserer Zeit heißt: Dilettantismus. Der Dilettant steht unterhalb der Diskussion. Der Nicht-Dilettant ist der Spezialist. Man muß Spezialist sein, auf einen kleinen Aufgabenkreis beschränkt oder zum wenigsten auf den einen Handgriff einer Methode. Das ist lern- und lehrbar. Man mache einmal den Versuch, aus unserer Philosophie das Lern- und Lehrbare herauszuoperieren. Du denkst: dann müßte man, wenn das Gewand niederglitt, den menschlichen Kern, ein Urerlebnis in der Hand behalten. Versuche es, was du von Riehl, Rickert, Husserl, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, an Erlebnis behältst. Nichts! Zum mindesten nichts, was nicht schon bedeutender, strahlender, inniger in dem Vierzeilerirgendeines Dichters hervorgestammelt wäre. Nur das Lehr- und Lernbare hat heute Kredit. Was aus der tiefen Erschütterung vor dem Angesicht der Sphinx sich losringt, das wird mit wissender Schulmeistermiene hinwegironisiert.

Unsere Schulmeister haben es seit hundert Jahren trefflich verstanden, nur die Existenz des Lehr- und Lernbaren zu überliefern. Es war eine kümmerliche Ueberlieferung rationalistischer Begriffe. Nur im Vehikel des Begriffs wurden Denk- und Schöpfergebilde vergangener Zeiten zu uns gefahren. Und wo durch den Verstandesbegriff nichts mehr zu fassen war, überlieferte man uns allenfalls noch Namen: Jakob Böhme, Franz von Assisi. Es ist, als ob man von einem Wege die Meilensteine abbildete. Es war die Wende des vorigen Jahrhunderts, die dem Begriff den endgültigen Sieg gab. „Ueberwindung des Rationalismus" nennt deshalb in tragischer Selbstverkennung unsere offizielle Wissenschaft jene Periode. Was aber blieb uns von jener Zeit? Winkelmann, Lessing, Kant gelten heute noch als die großen Lehrmeister unseres Volkes. Völlig verloren gegangen sind uns der junge Herder, Hamann und Schelling. In Goethes Entwicklung ist der Kampf zu verfolgen: der von Urerlebnissen geschüttelte Dichter stand unter dem Einfluß Hamanns und Herders. Der Geheimrat unter dem Eindruck Winkelmanns, Lessings und Kants. An diesem Punkt setzte der deutsche Schulmeister ein.

Er, der nicht mehr reifes Menschentum in sich barg, um vor der Ewigkeit empfangene Welten in sich einzutrinken, er zog aus den Dingen den abstrakten Begriff, das durch Buchstaben zu bannende System. Er zerrte unsere Jugend in die Schule, deren Stundenplan jeden Vormittag in fünf willkürliche „Fächer" zerreißt, den Nachmittag durch Verstandes- und Gedächtnisarbeiten in durcheinandergequirlten Gebieten ausfüllt.

Unsere Schule ist seit hundert Jahren die barbarischste Zuchtanstalt, die je für Verkommende ausgeheckt wurde. Ein Meer von Lern- und Lehrbarem dringt auf uns ein. Nichts darf sich zum Erlebnis ausreifen. Die Monumentalwerke der Weltgeschichte werden durch das Gehirn wie durch eine Wurstmaschine gedreht. In wenigen Minuten müssen Begriffe draus gewonnen, dem Gedächtnis eingerammt werden. Willensakt reißt das Steuer herum von der Odyssee zu den Reisen des Apostels Paulus, von der Iphigenie zum binomischen Lehrsatz. Drei bis vier Generationen, so in ihren Seelen um und umgebrochen, in ihrem Willen zernervt, in ihrem Unbewußten aufgerissen: dürfen wir uns wundern, daß schließlich Diplomaten herauskommmen, die stolz darauf sind, in ihren Berichten glatten Stil mit möglichster Opportunität zu verbinden, Gelehrte, die das Vorkommen einer seltsamen Aoristform bei Pindar zählen, Literaten, die in ihren Dramen das Ziel verfolgen, typisierende und charakterisierende Momente zu vereinigen? (Wohlgemerkt, auch diese Sachen sind wichtig, aber der aufs Wesentliche Gerichtete erledigt sie spielend, sie sind ihm nicht Ziel, daran seine Kraft frühzeitig erlahmt.)

Es bedarf stärkerer Kräfte als bloßen Begriffvermögens, um Hamann zu erschließen. Es braucht menschlicher Tiefe, um in Schelling einzudringen. Diese Seelenkräfte sind uns erloschen. Notwendig zeigten uns die Führer jene Zeit aus einer falschen Perspektive. Hat von diesen Gelehrten, die tausendseitige Literaturgeschichten verfaßten (einander ähnlich wie ein Ei dem andern), hat von diesen jemand gesehen, wie sich in Hoffmanns Märchendichtungen unter dem Einfluß Schellings noch einmal Naturmythos gegen den verbürgerlichten Rationalismus aufbäumt, wie in Brentanos Versen noch einmal „Gemüt" wie brechende Kinderaugen aus einer verpowerten Welt uns anstarrt? Hier waren keine Begriffe zu brechen wie bei Gustav Freytag oder Hebbel, nicht wahr? Hier rührten uns nur kosmisch-mythische Erschütterungen an. Wie soll ein Lehrplan, der universelles Wissen zum „Reifezeugnis" auswertet, wie soll der zu solchen Erlebnissen hinleiten!

Rationalismus und (mit ihm eng verbunden) Spezialistentum haben unser Menschsein erdrosselt. Wir stehen heute dem Leben gegenüber wie ein Generalstäbler dem Krieg: der löste das Ziel des Weltkrieges in tausend Einzelziele auf. Davon errangen wir zweitausendunddrei: Daß Krieg und Frieden, Vaterland und Europa darüber zum Teufel gingen, das ist — Sache des Herrgotts. Wir erfüllen Pflichten, werfen das Steuer unseres Willens von einer Aufgabe zur anderen herum. Zu allem bereit. Gebt uns Akten, damit wir sie aufarbeiten. Was aber jenseits der Akten liegt: das ist höchstens für spielende Dilettanten.

3

Unser isoliertes Ich sehnt sich der Heimat zu. Noch werden mechanisch Einzelaufgaben gelöst, aber unser Lebensganzes findet die große Form nicht mehr. Asien überwächst uns. Bolschewismus ist Asien, gebunden an das russisch-asiatische Wort „Mir", das zugleich ländliche Arbeitsgemeinschaft, wie Welt, wie Frieden bedeutet. Eine spezifisch mongolische Lösung der Probleme des Gemeinschaftslebens. „Mir" spukt jedem Slawen im Blut, wölbt sich als Erdrinde gegen die Städtekultur Europas, steigt wie ein Riese unter uns auf. Hat man schon bemerkt, daß Kommunismus bei uns sich immer an Slawensiedlungen anlehnt? (Immer mehr wird der Spartakusbund zum östlich orientierten Radikalismus werden, U. S. P. sich immer mehr als die nach Westen gerichtete Form des Radikalismus herausbilden.) Der slawische Unterbau unseres Landes droht emporzuzischen und Europas Kräfte über sich zu zertrümmern. Asiatisch ist die Theosophie, jene für abendländischen Hausgebrauch zurechtgestutzte Religion Indiens, die wie eine Erkrankung des Wirklichkeitswillens unter der Oberfläche wuchert. Gestern noch lächerlich, heute noch seltsam, wird die Theosophie morgen den Erdball erfüllen und aus einer geistig erschöpften Menschheit eine Schar von Besessenen machen. Asien geht in unsere Musik, in unsere Plastik ein. Schon schlagen morgenländische Formen unsere Körper in magischen Bann. Erotischer Trieb zeigt sich immer messerschärfer exotischen Sensationen zugeneigt. Unser epischer Stil wird zur Arabeske, aus der Tiere und gebuckelte Gestalten sich uns entgegenkrümmen.

In Aufschreien und Träumen kommen des Xerxes Heerscharen vom Hellespont her gezogen. Wir aber wissen nicht, was wir ihnen entgegenstemmen sollen. Hinter uns die vermaterialisierte Bourgeoisie des angelsächsischen Kapitalismus, vor uns der asiatische Abgrund. In uns, neben uns aber lauter Probleme von drängender Gewalt. Zwei Lösungen zerren an unserem Sein: die amerikanische, die asiatische. Bisher geht die Entwicklung so, daß der Westen uns das Blut aussaugt, Asien unser Trümmerfeld überwuchert. Sinn des nächsten Jahrtausends schlägt auf dem alten Völkerschlachtfeld Deutschland seine Schlacht, seinen Dreißig-, seinen Dreihundertjährigen Krieg. Griechisch-christliche Individualisierung liegt mit asiatischem Bann im Kampf. Der Sinn der Weltentwicklung schlägt schon die Zelte zusammen, um Europa zu verlassen. Man wird nicht mehr recht das Gefühl los, daß unsere Fragen in hundert Jahren von Chinesen gelöst werden werden.

Jetzt gilt es, die europäische Lösung zu finden, oder Europa wird in zwei Jahrhunderten zur letzten, verborgensten Küste Asiens geworden sein.

4

Noch liegt es in unsrer Hand, zu bestimmen, ob auf den Schlachtfeldern des Weltkrieges nur der rationalistisch übersteigerte Individualismus oder ob Europa zusammenbrach. Sind wir nichts als die Schüler Lessings und Kants, so mag der Sinn des Weltgeschehens andere Gestade suchen, so mag der Westen unser Blut schlürfen, Asien uns in seine Mutterarme zurückziehen. Ist es möglich, eine solche Umstellung, Durchheiligung, Erneuerung unseres Seins zu erwecken, einen solchen Revolutionismus aufzubringen, daß daneben das rationalistische Revolutionspathos unserer Radikalsten noch kleinbürgerliches Verharren ist? Können wir noch einmal unseren tiefgewurzelten Rationalismus überwinden in allen seinen Formen? Uns dahin bringen, anzusehen, und nicht nur einzusehen, sondern uns von dem Pathos und Ethos dieser Vorstellung ganz durchdringen zu lassen, daß alles, was wir bisher als „Fortschritt" nahmen, heillose Verflachung, Verrohung, Verarmung ist? Kann es uns schaudern vor der Verstiegenheit eines Intellekts, der uns jede sinnvolle Bindung an Welt, Gott und Erde raubte? Können wir noch einmal den Fanatismus der Geschichte, des Namens, des Werkes in uns überwinden?

Dann, aber nur dann wird uns die europäische, die deutsche Lösung gelingen, dann wird eine Geistesschlacht von Salamis hoch in den Lüften neues Griechentum gegen andringendes Asien absetzen. Aber wir müssen uns dem Mythos verschreiben, um Menschentum, volles Menschentum dem asiatischen Bann entgegensetzen zu können. Nicht Aristoteles und Pythagoras schufen Europa, sondern Oedipus, der vor dem magischen Sphinxgesicht die Rätsel löste.

Es darf nur noch eine Idee für uns geben: freies Menschentum (kein aufkläreriſch-aufgeklärtes) dem mechanisierten Westen, dem gestaltlosen Osten entgegenzuhalten. Diese Idee muß alle unsere Einzelaufgaben durchdringen. Es darf für uns keine politischen Fragen und Betätigungen mehr geben als die Beantwortung der einen Frage nach Glück und der würdigen, sinnvollen Stellung des Einzelnen zu einem Lebensganzen. Dann wird es uns klar sein, daß nicht kapitalistische Gesellschaftsordnung mit ihrem Raubbau länger bestehen darf, ebenso wenig atomistische Auflösung in das „Mir"-System des Bolschewismus ein Ziel ist, sondern organische Stufung nach Pflicht und Würde erreicht werden muß: Brüderlichkeit des Wirtschaftslebens, Gleichheit in rechtlichen und politischen Normen, Freiheit in jeder geistig-kulturellen Betätigung.

Wir Schaffenden aber: wie sollen wir freies Menschentum gewinnen? Zu gewaltig sind unsere Aufgaben. Wenn wir den Rationalismus ins Herz treffen, wenn wir aus Literaten Schöpfer mythischer Gestaltenbildung werden wollen und müssen, wenn wir das Ethos der Erneuerung in die letzten Verzweigungen hineintreiben, so wird unsere Aufgabe uns ausfressen und aushöhlen und am Ende unseres Seins wird der Bankerott stehen. Sei es denn! Stürzen wir uns in das dichteste Gewühl, daß unsere Nachfahren, namenlos und überlebensgroß, ihr Leben erfüllen können, bauende am Dom, den die Menschheit ihrem Gott errichtet. Im Namen des europäischen, des deutschen Menschen: Tun wir Gottes Werk, bis die nächste Generation Gott im Herzen zu tragen vermag.

Vier Gedichte

Von Otto Zarek

Begräbnis

Die Füße knallen tief ins Fleisch der Steine.
Das Pflaster trägt ein Wanken, das nicht endet.
Die Köpfe weinen, nasser fallen Beine,
Und alle, stolzer, fühlen sich gesendet.

Musik schwankt auf. Ihr Gehen schleicht geblendet.
Sie knoten Schmerzgesicht um die Gebeine
Des Toten, der sich ihnen abgewendet,
Und hob das Sehen in das Ewig-Eine.

Von Menschen hallen müde Wege dumpf.
Sie trauern leer. Den Menschen zu begraben,
Eint sich der Schritt von Tausenden mit Schritten.

Hoch um mein Sterben baut sich ein Triumph:
Nichts ist es, Allen sich geschenkt zu haben.
Schenk dich dir selbst, der du dich selbst erlitten.

An dich!

Du bist ein Mensch! Begreife dich zu-tiefst!
Nie führt dich kühles Wandern zur Vollendung.
Spring auf! Das Sein zerfinkt. Der Morgen
zündet.

Aus dumpfer Bucht, in der du brünstig schliefst,
Auf-rauscht der Dinge unerhörte Wendung:
Dem Einsamen hat sich ein Volk verbündet.

Aus dir wächst Sein, das ahnend du verkündet.
Das ist die keusche Demut deiner Sendung:
Du bist ein Mensch, der du den Menschen riefst.

Des Lebens Letztes

Von Dächern züngelt Rauch in meinen Wein,
Aus kahlen Wänden tropft Zerrissenheit.
Mich schlagen leere Stuben. Staub geht in mich ein.
Mich sengt der Raum, mich blendet jäh die Zeit.

Wem nie das Sein ans Mark des Auges prallte,
Wem Peitschenhieb nie das Gehirn zerknallte,
Der hat des Lebens Letztes nie erfühlt.
Mich töten Sachen, die ich ruhig fasse,
Der Hände Tun ermordet meinen Blick.

Spreng ich Gesetze, deren Macht ich hasse,
So zerrt mich Durst nach Licht zum Tag zurück.
Wem nie der Menge Gang das Blut zersägte,
Wen Not der Wirklichkeit in Stücke nie zerlegte,
Der hat des Lebens Letztes nie erfühlt.

Aus Menschen zuckt das Henkbeil des Gerichts.
Zerreißt ein böser Blick, ein kalter Griff, ein Wort
Ein taubes Reden nicht das Blut ins Nichts? —
Der Mensch erschlägt den Menschen. Und lebt fort.

Wen Menschgesichter nie wie Kreuzigung umschweben,
Wen Einsamkeit wie eine Wallfahrt nie umgeben,
Der hat des Lebens Letztes nie erfühlt:

Des Lebens Letztes ist: der Tod am Leben!

Wunder der Verjüngung

Aus dem Torbogen trittst du hervor.
Die Wände wanken, von deiner Hand angerührt,
Zerfallen zu Staub vor deinem Atem;
Dumpfer Geruch verhärmter Zimmer beugt das Knie
Vor deinem Antlitz, dem leuchtenden Antlitz,
In dem ewige Umarmung flammt;
Deinem Antlitz, dessen scharfe Schatten,
Dessen herbe Kanten einer Hoffnung Streicheln,
Einer Jugend wildes Sein ertränkte.

Stürzt du aus den fallenden Kaminen,
Fliehender, im Sprung der Beine: Sehnsucht,
Aeußern welke Mauern ihre letzten Tiefen
Und verkalkte Herzen domen auf.
Rost schmilzt von den Dunklungen der Seele,
Weicher fließt, unendlich wogt das Blut.
Rausch wird wach, Licht strömt durch alle Adern.
Und durch Riß der Zimmer wird es Tag.

Schreist du auf, — erschüttert sinken Trümmer,
Sterben die verreckten Haufen Schutt.
Unter Erde sinken die verkohlten Reste
Deiner Stadt. —
Aufschrieest du: Siehe, Flammen,
Flammen schießen ineinander. Flammen
Bauen ihr Garben, reichen weit,
Weit ins Land den Segen der Verjüngung.
Flammenscheiben häufen sich, es bilden
Brücken sich aus züngelndem Erstrahlen.
Und der Ruf der Seele wird gefügig,
Schweißt das Leere in ein Etwas ein.
Krümmt der Feuer Urkraft tief in Formung,
Und hebt Bau des Weltalls in das Nichts.

Deinen Fuß zurück! Sink nieder! Bete an!
Bete, du! Aus Städten, die das Ich bezwungen,
Die im Feuer deines Willens starben,
Die des Geistes Anhauch schon in Trümmer
schlug —
Aus erdrosseltem Gemäuer
Rieselt Tag um überwundene Erde.
Aus dem Mord an allen Dingen
Wogt ein Segen.
Gott, dein Segen
Brückt um Leichname erstickter Städte
Eine Kirche neuen Seins ins Blaue.

Die Erhebung

Von Heinrich Dominik

Ich fühlte ein Aufbäumen in mir. Das Tageslicht siedete im grellen Sonnenschein; damals so heiß, daß ich Feuer zu atmen glaubte. Eine Angst überfiel mich, ich torkelte einige Tage; ich tastete mich vorwärts, wurde aber nicht froh. Heute noch fühle ich die Bangigkeit jener Augusttage; und als ich Menschen auf der Heerstraße nach dem Osten ziehen sah, würgte ich heimlich an meinem zisternentiefen Leide!

Und doch — als die Fanfaren um meine Ohren dröhnten, Tag für Tag, als die wilden Engel mit aufgeblasenen Backen hin und her liefen, als alles Geschehen man mir in die Ohren schmetterte, als man ein schaumgeborenes Gebläse auf den Märkten und Straßen trug, da trompetete ich auch! Trompetete bis in den Herbst hinein und als der Krieg noch nicht beendet war, da schlich sich wieder jene dunkle Augustahnung in meine Seele, der Geist drängte sich mir auf und streute Schatten auf mein Herz.

Ich wurde Soldat! Ich glaubte, das Leben sei draußen erträglicher, als daheim. Im Exerzieren am Kasernenhof einer von denen, die mit ganzer Hingabe dabei waren; in Uniform einer der schlechtesten! Der Feldwebel sagte mir eines Tages auf dem Kasernengange, daß er jene bombenspeienden Gräben kenne, in denen ich in den nächsten Tagen liegen werde: er selber habe einige Wochen dort zugebracht!

Ich weiß, daß ich durch gute Worte hätte zurückbleiben können; ich wäre gern geblieben; aber der Schrei nach der namenlosen Befreiung, die innere dunkle Qual, die Möglichkeit: ich könnte draußen mein Schicksal ändern, stimmte mich heiter und ich nahm Abschied von meiner Frau und meinen Projekten. Der Alpdruck löste sich, der mich zweimal trieb, hieß es an der Front: Freiwillige vor! und der mir den Mut nahm, es zum dritten Male zu tun, der mir den Geist heraufbeschwor, mein Herz folterte, wie der symbolische Adler seine Leber, bis ich in schneller Folge einen völligen physischen Zusammenbruch erlebte, aus dem ich auferstand, mir auferstand!

Draußen streifte ich meine Maskerade meiner vergangenen Zivilrajah vom Leibe und kam als Mensch in einem Fahre wieder. Die Inbrunst des Lebens auf den genesenden Lippen und Sehnsucht, Sehnsucht! — Ich war der Genesende, der sich selbst verherrlicht sieht und fühlt!

Alfred Wolfenstein sagt: „einander lieben bedeutet noch höheres als Liebe und Haß: lieben überhaupt, daß es Andere gibt; daß nicht nur ein Mensch auf der Welt ist. Wer dies fühlt, rührt an Gottes Wirklichkeit."

*

Alfred Wolfenstein hat Beiträge gesammelt, die im Verlage S. Fischer, Berlin erschienen sind. „In weiter Fülle, zugleich in entscheidender Auswahl der Fruchtbaren vereinigen sich hier in Gedicht, Drama, epischer Prosa, Abhandlung und Aufruf alle Elemente der neuen Lebendigkeit."

Ein über vierhundert Seiten starkes Buch macht uns mit Dichtern und wertenden Kündern bekannt, die aus dem Geiste dieser Zeit schaffen wollen. Es ist interessant, in dem Buche nachzuspüren, das Wolfenstein „die Erhebung" nennt, wie die Jünger ihre schmerzhaft erlebten Windungen der letzten Geschehnisse bloßlegen; man will darin zeigen, was man geborgen litt und trug und wie der Mensch aus langer Wurmqual erwachte und zu sagen den Mut fand:

„Ich bin in schauernden Frühen,
In Gnaden der stillenden Nächte
Und bin im Zucken deiner Hände,
Wenn sie den Bruder greifen.
Ich bin dein Blick in die Sonne,
Bin Ruhe und ein Trösten über den Tumulten
im blauen Frühlingswind.
Und bin dein armes Lebenwollen.
Immer bin ich in dir, mein Kind,"

sagt Oskar Schürer in einem Gedicht der Erhebung. Es ist nicht gut möglich, alles gute aus dem umfangreichen Werke anzuführen, weil vom guten darin zu viel enthalten ist; ich muß mich daher auf einige wenige Ausschnitte beschränken:

Kurt Heynicke:

„Auf meiner Seele Willen will ich hin zu dir,
all meine Liebe baut sich auf,
ein Dom,
dich zu erfüllen,
mich
zu lösen . ."

dich zu erfüllen, mich zu lösen: ein Leitstern der Erhebung! Ihre Bergpredigt!

Adolf von Hatzfeld:

„Des Tieres Blut, das auf dem Acker lag,
aus Schaum und Wut,
das war dein Blut.
Des Tieres letzter Augenblick,
die Hunde im Genick,
das ist dein Tod." —
„Auch du bist Spielzeug in den Händen von Dämonen.
Sie werfen dich in Irrsinn, Qual und Kot.
Sie höhnen deine Angst, dein Flehen um Verschonen,
bis du zu ihrem Zeitvertreib
in fürchterlicher Not
hinstreckst den willenlosen Leib."

Hatzfelds Bekenntnis quellt aus der seelischen Tiefsee, aus der das große Erwachen der Menschheit heraufdämmert. Seinen Subjektivismus erfühle ich mir so tief als möglich. Dies finde ich auch im „Nachtstück in Berlin", von Oskar Loerke:

„Wie in einem schwarzen Kruge Wassers
Kristallene Blasen,
Wirbeln, dicht vor Ferne, nüchtern regsam,
die himmlischen Feuer."

Loerkes Kosmos ist durchgeistigtes Gefühl. Er ist mir der subjektivste unter den fünfzehn Lyrikern der Erhebung. Er zwängt ein ganzes Firmament in einen handtellergroßen Spiegel und

dichtet heraus seinen ganzen Himmel. Wundervoll! Aber Oskar Loerke ist au chder Subjektivist, der unter den Jüngern zum Spiel am meisten hinüber neigt.

Seine beiden ersten Gedichte: „Huldigung" und „Nachtstück in Berlin" sind Tiefsee-Balladen, die Konglomerate seines Spiegels; sie sind die Grenze, wo neben der hellsten Intensität, des bebendsten Lebendigseins, der riesengroße Schatten seine Fühler ausstreckt, um den Geist aufzulösen. Was Rainer Maria Rilke sagt, gilt auch für Loerke:

„Alles verführt. Der kleine Vogel selbst
tut Zwang an uns aus seinem reinen Laubwerk,
die Blume hat nicht Raum und drängt herüber;
was will der Wind nicht alles?"

Es ist des Dichters Recht, daß er leidet, weil er sieht und sich quält, weil er ist. Ernst Toller läßt Skelette zwischen Drahtverhauen handeln, weil der Tod sich ihm aufdrängt, mit ihm über das Leben hinaus zu wandern. Und wenn Paul Zech aufklagt, in Erhebung, in poltender Entschließung, in hymnoser Bejahung, so überzeugt er uns:

„Besiegte oder Sieger: einerlei!
Das Höchste ist euch allen nicht gegeben,
so lange ihr um Fahnen euer Leben
hinwerft. Gewalt bricht viel entzwei,
schafft Raum für etwas, das sich bäumt und dehnt.
. . . doch nie baut sich ein Haus auf aus Gewalten,
nicht Träume, die sich in die Sterne falten,
kein Reich, das sich an Gottes Schulter lehnt.
Warum noch Kriege? Laßt der Zeit ihr Recht!
Sie wird aus eurem Samen, euren Söhnen
den Tempel baun, nach dem Jahrtausende schon stöhnen."

Oskar Schürer legt Zechs Marschgesang milderen Pilgern ins Herz:

„Sehet, wir neigen das Haupt unsern armen Geschicken,
opfern und dulden und warten des lösenden Gott!"

Das Wort der Lyriker der Erhebung ist die Intensität der Komposition, die fertig im Dichter geboren war, ehe er zu dichten begann; man ist weitherzig über ein blendendes „Mosaik" zu schreiten. Der Zeilenrhythmus ist gelöst, das Brodelnde des Herzens wird durch das Gehirn ins musische Gefühl geleitet, das für das Ganze stimmt. Zeilen ballen sich in Wörter, Stimmungen entstehen, als säße man an einem Sturzbach, dessen Strömen ungezügelt braust und doch in der Talsohle gebunden ist, wo aus dem Wogenkessel klärend das Element für die Zukunft verschwimmt.

*

An die Lyrik schließt sich ein Drama an: „Himmel und Hölle" von Paul Kornfeld. Kornfelds Schöpfung ist nicht im Gefilde des elementaren Subjektivismus geboren. Der Lyriker hat seinen Primärsubjektivismus, der Subjektivismus des Dramatikers muß wandelbar sein: er muß durch die Objekte hindurch. (Moritz Heimann) Der Dramatiker steige so hoch, als er kann und so tief, als er muß! Paul Kornfeld steigt, so hoch er kann.

Kornfelds Gestalten sind Menschen eines hochgeschraubten Subjektivismus! Ich werde sie in matten Stunden lieben! Die Gerichtsszene des vierten Aktes leuchtet über allen Szenen und versöhnt. Die Dichtung „Himmel und Hölle" ist reich an instinktiven Erfahrungen, die der Mensch-Poet in der Tiefebene des Seelischen in sich gesogen hat. Und wenn man von dem Zwielicht absieht, in dem Kornfelds Gestalten dämmern, so bleibt von der Lektüre eignes zurück, vor dem man leben kann und hoffen kann.

„Der Kämpfer kann in Wahrheit am besten lieben, er, der lebendige, der Feind der Gewöhnlichkeit, der keinen Augenblick der Abstumpfung des Lebens duldet." (A. Wolfenstein) Kornfeld ist dieser

Kämpfer, nur hätte er tiefer ausholen sollen, über ein Thema hinaus, in jene Leidenschaft, wo alle Tendenz in den Stoff zerfließt.

Nicht Vorder-, sondern Hintergründe; kreuzende Degenspitzen; Klistiere; glutflüssig im Erdinnern: Blutpartikel des kommenden Dramatikers. — — — Lachende Tränen im Unterschlupf.

*

Der erste epische Prosaiker des dritten Teils der Erhebung ist Ludwig Meidner. Wenn Kornfeld lieblich flötet, so schmettert Meidner und hat keine Sporen an den Stiefeln. Mit den Händen greift er ins Strahlenbündel und wenn er die Faust öffnet, so fliegt wirklich ein Lichtstrahl davon. Er sagt in seinem Mondsichelgesange: „fühle mich, trudle, trolle, trapse zwischen meinen Gedankenblöcken; krieche, krauche, kobolze um meine Gefühlskanonen herum." Beide Wörter sind ein Geburtsrecht der Jüngsten: sind ihre Meilensteine. Doch in diesem Fall sind sie nicht schön, auch rein sind sie nicht; aber es sind Meilensteine der Zukunft und bei diesen müssen die Jünger der Jüngsten vorüber. Ludwig Meidner ist berechtigt mitzuhelfen, weil er sagt: „nicht immer bin ich berstend, fesselos und tief bewegt. Ach, ich muß gestehen, daß meine Dichterleidenschaft zuweilen wie ein Wässerlein im trüben Sande irrt." — „Wenn ich dichte, bin ich rein, frei und ungeteilt. Mein bescheidenes Herz ist endlich einmal lautre Flamme." — Dann versinkt die Umwelt ins Produktive und löscht sich aus, dann können Meidners gewitterstürmende Exzesse wahr sein und mögen sie noch so sehr nach Stegreif klingen. Es ist aufrüttelnd in seinem Gesange zu lesen: „Ich streue mich hin in meine Stube. Fülle bald das ganze Haus. Das eherne Firmament zerbricht, weil ich mich recke, und die Mondsichel sticht wie ein Husarensäbel in mein Genick. Der kosmische Rappel packt mich an der Kravatte. Ich ächze in meinen Flanken. Glatze loht wie Feuersbrunst. Hals rast Sodomiterschreie." Meidner ist eine Hoffnung, weil er Hyperbel an Hyperbel setzt, Sprünge macht über seinen Kopf hinaus und erst dann den Atem anhält, wenn er bei einem Lebewesen vorüber muß, die enge Welt mit seinem Ellenbogen durchrennt und . . . weil er älter wird!

Die Sprünge sind einem Dichter gestattet, soweit die Gefühlsassoziationen sich auf der Logik beruhender Empfindungswelt aufbauen lassen. Hans Braun schreibt in „Feuersbrunst": „Sonne erlistete sich Fugen und ruhte auf dem Bauch von Ziegeln und in manchem Winkel mit Schein." So sehr dies alles von einem Dichterauge erspäht ist und im ‚Winkel' durchfühlt, so ist das Wort Bauch trotz aller Herrlichkeit im Satze ein Atonon.

Dies und andres festzustellen schmälerte nicht die Bedeutung der zwölf epischen Beiträge der Erhebung, da in ihnen viel gutes und seltenes vertreten ist. So schreibt Martin Gumpert in der „Heimkehr des Herzens": „Vor deinem Fenster war mein Erwachen, Geliebte, vor dem kleinen Licht deiner Stube liege ich, ein kleiner, schwarzer, frierender Vogel mit dunklen, traurigen Augen und müder, erbärmlicher Regung. Doch noch tönt die Musik deines Ganges, schon spüre ich das Streichen deiner Hände und trinke die Wonne des Lächelns von deinen Lippen." — „Ich bin besessen von Liebe zu dir bis zum letzten Morgen der Ewigkeit. Doch wie ich dich fühle in der Gewalt dieses Lichtes und deine Zärtlichkeit spüre im süßen Singen dieser Vögel, so strömt meine Liebe in alles Lebende, in den Krüppel am Weg, in das hungernde Tier, in das wunde Herz.

Sieh, ich bin dir ewig nah und in allen Dingen diene ich unserer Liebe!"

Auch über den epischen Schöpfungen leuchtet die Geistesverwandtschaft. „Die menschliche Lösung in der Fülle der Lebendigen vollbringt nicht der ehrgeizige Vernichter, der allen Raum für sich begehrt, noch der Unbewegte, der den Raum mit zahmer Herde füllt. Sondern der, dem Räumliches und Zeitliches kein Ziel ist — und das Ziel nicht alles." — „Darum gehört zu seinesgleichen besonders rein der Künstler, und vor allem derjenige, dem nur die tonlosere Musik der Sprache gegeben ist, dafür jedoch der direktere lebensnähere Ausdruck, die Hand des Wortes: der Dichter" (Wolfenstein).

*

Vierzehn Aufrufe und Wertungen bringt der vierte Teil der Erhebung. Alle tendieren zu allem; sie schmelzen ineinander und sind doch Schrittzähler an einem Wegemesser: man ist abstrakt, typisiert mit Leidenschaft. Der musische Mensch, der auf den Atem reagiert, wie eine magnetische Nadel auf ihren Pol, wird in diesem Buche Weissagungen finden. Ist der Geist des Lesers von einer denkenden Bedachtsamkeit, so wird er bei der Lektüre der Erhebung zum Instrument: er wird mit sich selbst musizieren!

Rudolf Kayser sagt in ihr: „Nicht gilt es, das vereinzelte Erlebnis eitel zu beleuchten. Doch das sachliche Reich des Geistes ist gebunden an menschliche Gemeinschaft, die selbst wieder an die einzelnen Gewissen gebunden ist. Der Geist mit seinen altneuen Ideologien ist das stürmische und empörte Meer, in das jedes Erleben mündet, das die naiven Beruhigungen der Natur nicht liebt. Ihn wollen heißt also dem eigenen Seelentum das höchste Ziel setzen. Solcher Subjektivismus ist die Bedingung jedes Schöpfertums, wie immer es geartet sein mag. Das Ich-Bewußtsein ist Voraussetzung der Liebe wie der Kunst: man will ein Anderes."

Kayser führt noch Dostojewskis Worte an: „Notwendig und wichtig ist bloß deine Entschlossenheit, alles zu tun um der tätigen Liebe willen, alles, was dir möglich ist, was du selbst aufrichtig in deiner Kraft stehend anerkennst."

Kurt Pinthus schließt das Buch mit einer „Rede für die Zukunft": Ich spreche für den selbstherrlichen Menschen, dessen Selbstherrlichkeit aus der erkennenden Demut sich gebar, daß er, allein, schwach und einsam in die Welt gestellt, nur seine Urgefühle, seinen Willen, seinen Geist besitzt, um durch seine Tat die Zukunft weiterzugeben von Hand zu Hand in der unendlichen Kette seiner Menschenbrüder."

Gustav Mahler

Von H. H. Stuckenschmidt

Uns ward die Erkenntnis: Liebe tut not. Sie allein, die heilige Allumfassung, die jedes Ding gutmacht, läßt uns Schöpfer werden. Verklären wir durch sie die Welt, wird uns das Paradies geboren.

Wir Menschen waren klein, weil wir nicht liebten. Wir sahen in den Dingen die Tilger unseres Glücks. Tolle Wut packte uns, warf uns Kleingläubige von Ekstase zu Ekstase; blind rannten gegen die Umwelt wir an, im Taumel meinend, durch Zerstörung aufzubauen.

Noch früher waren köstliche Tage. Sorglos durch Frühlinge schreitend, lebten wir die winzige Spanne dieser Glückseligkeit: unwissend zu sein. Dann lernten wir sehen. Sahen Gut und Böse, sahen maßloses Elend, begannen vor Qual unser Herz auszuschreien. Stumpfe Stunden durchbluteten uns. Grau stierten wir in das schreiende, trostlose Gleichmaß des Geschehens. Dann kam der dämonische Haß. Und endlich diese Liebe.

Wir wurden Menschen. Verbrüderten uns. Litten füreinander, kosteten die zeit- und raumlose Freude des Geliebtwerdens und die noch unmäßigere des Liebens. Bestrahlt und strahlend sehen wir das einst Verhaßte. Lächelnd schauen wir das Treiben der Anderen, die noch wägen. Wir erlangten das Gleichgewicht der Ewigkeit.

*

Gustav Mahler, der Klare und Verklärte, wußte um dieses Geheimnis. Wunderbar früh und ruhig ward ihm, was qualvoll wir uns erkämpfen mußten. Seine Musik ist Ausdruck der letzten Erkenntnis. Weit entfernt von allem Dogma der Aesthetik gab sie uns ein klingendes, ins Abstrakte aufgelöstes Ethos. Ueber all ihrer immensen Kraft, ihrer unsagbaren Sanftheit, ihrer Himmlischkeit und ihrer Profanie steht eines: Die endlose, anfanglose Güte.

Diese Musik ist selbst schon Gott. In ihr ist alles ins Allgemeine gelöst, die Unterschiede verblassen, das Sinnlose bekommt Sinn, das Kleine wird ungeheuer, das Schwere leicht, das Böse gut.

Etwa die dritte Symfonie: Wir wanken durch feindselige Gerölle, Felsen werfen sich in unsern Weg, rechts und links ist kein Entweichen. Zu Tode gehetzt jagen wir zerstört und halb irr umher. Dann plötzlich verzückt und andächtig, sinken wir in die Knie. Ein seltsamer, ganz naiver Klang dringt uns ans Ohr: Die Musik der Landleute.

Etwas ganz neues, unbekanntes geschieht auf einmal in uns. Eine überschwengliche Freude macht uns zittern. Wir jubeln und geraten vor Seligkeit in einen sinnlichen Taumel, den wir irgendwie austoben müssen. Strahlend stürmen wir der Sonne entgegen. Die Welt ist golden überleuchtet.

Lange, lange laufen wir so. Bis wir müde werden. Dennoch überkommt uns kalt und drohend — und doch so fern — die Erinnerung an das Chaos.

Oder wir wandern durch lichte Wälder. Die Vögel singen. Und wir verstehen plötzlich ihre Stimmen. Alle Tiere kommen zu uns gelaufen; denn wir lieben sie ja. Mit allen unterhalten wir uns, Lustiges erzählen sie. Frech piept irgendwo ein Spatz.

Wir treten heraus in Freie. Sankt Franziskus schwebt uns vor. Auch er liebte die Welt. Liebte sie so, daß er seine Kleider auszog und alles, was er hatte, den Armen gab. „Und alle Lust will Ewigkeit!" Sagte er nicht so? Wie köstlich Nietzsche dieses Wort verstand! Wie liebevoll er es umgab und jenes schönste daraus schuf, was seine Werke enthalten: Das trunkene Lied.

„Denn alle Lust will Ewigkeit." — — — — Unendlich süße Melodien klingen. Höchste Freude und tiefer Schmerz streiten umeinander. Wie ein beglückender Trost entsteigt diesen Klängen: Unsre Ewigkeit, die Ewigkeit unsrer Lust: Die Liebe.

Plötzlich: welch fröhlicher Ton? Die Glöckchen fangen an zu läuten. Frische Kinderstimmen mischen sich in ihren Klang. Eine klare, frohe und so junge Melodie tönt zum Himmel. „Liebe nur Gott in alle Zeit." Ueberwältigt brechen wir in Tränen aus. Seltsam, daß uns nichts so rührte, wie diese kleine Weise. Aller Schmerz, der uns drückte, fließt in diesen Gesang: „Du sollst ja nicht weinen!" Immer höher, immer unirdischer wird der Gesang. Da hebt sich aus seinem Verklingen das unsagbar schöne Lied „von der ewigen Liebe." Vom zarten, wehmütigen Singen steigert es sich schließlich zum Höhepunkt des Ganzen. Alle Themen des Werks fast vereinigen sich in ihm. Erschütternd und trostvoll zugleich hören wir es ausklingen.

Kaum wieder hat Mahler solche seelische Kraft und Harmonie gestaltet wie hier. Auf dieser Symfonie wird zukünftig alle ethische Musik sich aufbauen. Mahler erreichte hierin das Höchste, was vor ihm nur Dostojewsky in den Karamasoffs meisterte: die Verherrlichung und Gestaltung des göttlichsten, übermenschlichsten Gedankens:

Der Liebe!

Der tote Dichter Lichtenstein

Von Franz Graetzer (Berlin)

Bei Paul Scheerbart, dem weisesten Deutschen, den der Erdkrieg in bessere Welten scheuchte, steht auch dieses Bekenntnis: „Aus Wut bin ich zum Humoristen geworden, nicht aus Liebenswürdigkeit." Der junge, schmerzlichst zu vermissende Lichtenstein wards aus Hoffnungslosigkeit. Im Dichtergeschlecht der — damals — Zwanzigjährigen vertrat er den Zynismus sich übergipfelnder Idealismen, der gerade die schwere Pflicht letzten Verzichtes vollzog; und die Güte, die seine Geste verzweifelter Resignation gleichwohl adelte, bescherte dem — gleichwohl, unverkennbar Blutjungen kostbare Frühfrüchte ganz reifer Humoristenkunst. Wohin, im erneuerten Deutschland zwanghafter Befriedung, sein Weg geführt, ob der mit unerbittlicher Hellsicht Geschlagene, Begnadete den Aufdrang in irgendeine frische Aktivität gefunden, ob, als berufener Glossator jeglicher, ewiger Relativismen, in lind spottendem Verstehen abseits gestanden hätte, ist nicht mit Gewißheit feststellbar. Sicher ist, daß hier eine reiche Zukunft, ungewertet, verscharrt, daß insbesondere die letzte deutsche Romantik, wie in Peter Baum ihres gereiften Novalis, so in diesem Lichtenstein der (ersehnten) Synthese aus ihrem Heine und ihrem Platen beraubt worden ist.

Unersetzbares ist verschüttet. Obschon die zweibändige Nachlaßsammlung aus Alfred Lichtensteins „Geschichten und Gedichten", welche, bei Georg Müller in München, die verständige Freundeshand des Herrn Kurt Lubasch besorgt, ganz naturgemäß viel mehr Keim als Vollkorn eingebracht zeigt, und obschon des frühvollendeten Dichters erste, letzte Ernte ihren Säter als Eigner einer jener überwiegend fragmentarischen Begabungen ausweist, die ins unwandelbare Bild aller Romantik passen und dennoch, auch bei längerer Daseinsdauer, ihr Gepräge nicht wesentlich zu ändern vermögen. Vorläufer (den Weltwende, ohne diese seine Bedeutung zu mindern, überholen darf) geblieben, schwerlich Erfüller geworden wäre der Schöpfer von acht oder zehn bleibend starken lyrischen Visionen, der genialische Gestalter einiger dreißig vollkommener Prosatorsie und die erzfeste Ahnung düsterer Ge-

schicksverschneidung bewölkt, ergreifend heiter ausgemünzt, Alles, was er schrieb: auch, und nicht zuletzt, die paar gewaltigen Schreie aus blitzhaft entschüchtertem Lebenswillen. Und wiederum macht ihn zum Humoristen von Urgefühl und tiefster Berufung, daß Gewißheit frühen und gewaltsamen Erlöschens, sichere Kenntnis unsäglich drohender Verhängnisse (herab vom Himmelsgewölbe denkerisch zerlebter Kindheit, zergrübelter Jünglingschaft) ihm die unüberwindliche, selbst in galligstem Wortgeständnis unverleugnete Lust an so überaus närrischer Welt beließen.

Lichtensteins Kunstform: die Groteske; sein Dichtertum: Seherschaft; sein Wesen: grenzenlos schamhafte Weichheit, Allverwundbarkeit-Bewußtsein, willentliche Flucht, vor überkommener und zwanghaft grausam übernommener Erbarmenlosigkeit aller Realitäten, in selbstgeschaffene Grausamkeit unzähliger, jedennoch im Tiefsten vereinheitlichter Metamorphosen. All seine Schau, in weites Blickfeld, spiegelt Apokalypse; sie erlebt er auf dem — dämpfenden — Weg der spielfrohen Verkleidung. Auch seine epischen Versuche blieben, so, durchaus monologisch und subjektivistisch, und das Erlebnis des einzigen Alfred Lichtenstein (-Wilmersdorf!) ists, das die vielen, entzückend allitterierenden Menschlein seiner Skizzen erleiden. Er nur wirkt in, bekennt sich aus den Mabel Maier, Siegmund Simon, Konrad Krause, Leopold Lehmann, Ludwig Lenzlicht, Martin Müller, Max Mechenmal, Bruno Bibelbauer, Berthold Bryller, Lothar Laaks, Maria Mondmilch, Lene Levi; und wo er, dann künstlerisch am freiesten und glückhaftesten, auch selbst den Versuch straffender Objektivation aufgibt, schlüpft er in seine schlagkräftigst bildhafte Hypostase und schweift als Kuno Kohn über die — lächerlich bekribbelte — Erdkruste. Kuno Kohn, als Romanheld einst zum (von Liebe begleiteten) Freitod im Meer bestimmt, geht durch Lichtensteins Werk in wechselnder Gestalt: er ist der scheue, verwachsene Judenknabe, der in Zuchthausluft erwächst, von Gespenstern heimgesucht und, durch solche Geisterscherschaft, in tolle Krämpfe gejagt wird; ist der zage, in seinen Buckel verkrochene, allenthalben gehöhnte und, von maßloser Bubenroheit strotzend Gesunder, gefolterte Schüler; ist der lauschende, psychologistisch zerfressene Literat, der in und aus Erdverwüstung taucht und, von gellem Gelächter bis zu leisestem Kichern, alle Spielarten des überlegenen Vergnügens am allzu irdischen Aberwitz meistert; und einmal ist er, bevor er, ein Häuflein Unglücks, auf dem Kriegswagen ins letzte Getöse fährt, er, Dichter der sehnsüchtigst frechen Liebe-Lieder, Wachposten vor einem Herzogshaus: „Der kgl. bayerische Gerichtspraktikant, Herr Doktor juris Kuno Kohn."

Nur bitterstes Leiden am erkannten Wahnwitz des — ganz durchschauten — Erdgetriebes zeugt so innige Hingabe an die Einfangung skurriler Gesichte. Niemals ist Alfred Lichtenstein, selbst dort nicht, wo er, völlig heimisch, durch den Schlamm Westberlins zu stapfen scheint und vorgibt, lässiger Indifferentist; immer: tief verletzter, rastlos wider Ratlosigkeit aufbegehrender, von ewig bohrend gewissenhafter Intellektualität gehetzter, unendlich sich fliehender junger Jude: verwandt darin dem (gleichfalls nun toten) Freund Alfred Lemm. Er empfindet die Fallreife aller Friedensfrüchte und weiß, daß Weltbeben unausbleiblich ist; nimmt drum, nach der beispiellos rohen Stumpfheit des Freiwilligenjahres, den Ausmarsch ins Feld als selbstverständliches Verhängnis; sieht sein Ende unbarmherzig klar. Dies schon lange, bevor er unmittelbar wider den Tod steht; all sein Dichten ist Abschiedsgruß an die geliebte, ekelhafte Narrenwelt. Außer in den paar unverhüllt sanften Versen demütig-keuscher Liebe gibt er Hohlspiegelung des — an sich bereits — Zerrbildhaften, und weil Alfred Lichtenstein ebensowohl ästhetisch tiefgebildet als mit untrüglicher Bewußtheit belastet ist, kennzeichnet der kurze Aufsatz an der Spitze seiner Lyrik ihn erschöpfend und belichtet auch, andeutend, schon das Problem dieser (fabelhaft treffsicheren) Weltstadtdichtung, das bis in Laokoon-Bereiche rückverfolgbar wäre. Eigenem Geständnis nach als Arterbe des verschollenen, auch wohl längst irgendwo erloschenen Jakob van Hoddis, verzeichnet er das bunte Neben- und Durcheinander rauschhaft rasender Eindrücke; und übermäßig erfüllt dünkt ihn Zeit und Raum für den Eintritt der grundstürzenden Katastrophe, deren Symptome er, überallher, erschließt.

Seines Gedichtes Inhalt bilden, sachlich aufgereiht und, eben dadurch, erschütternd tragikomisch, die Verzweigungen der Apokalypse; und in Lichtensteins Versen, wie in seiner Prosa, häufen sich die, niemals indessen lässig, nie fahrlässig aufgespeicherten, immer ganz erlebten und durchfühlten, Häßlichkeiten, Perversitäten, Wahnsinnsmerkmale. Hamlet als Humorist: dieser Dichter der züchtigsten Inbrunst, der keuschesten Hingabe, dieser höchst zagsam an Verödung und Umweltverdumpfung Krankende malt die grimmigst geile Gier, die nackteste Schamentschränkung, die fesselloseſten Wollusttaumel; schweift durch die gräulichsten Laster, die übelsten Triebentkettungen; ruht in Scheueln und Blutschande; und gebietet, mit dem Herzen oft des Filippo Lippi; über des Hieronymus Bosch rücksicht- und nachsichtlosen Stift. So wühlt er Bekenntnisse tief herauf aus dem Gefühl gehetzter Dirnen; so

kennzeichnet er die Zerfressenheit alter Luetiker; so liefert er das grauenhafteste Bild des Mannes, der, aus einfach widerstandausschaltender, äußerster Abstumpfung, sich in den Arm der Hure hakt, obwohl er „eigentlich" homosexuell ist. In einer, bei und ungeachtet ihrer Selbstverständlichkeit, großartigen Weise wahr sind diese grotesken Visionen, die am mißfarbigen Abglanz das ganze Leben der Weltstadt von 1912 entschälend halten, und ihr hinreißender Rhythmus hat die Zeit des großen Einsturzes überdauert. Mit unverminderter, eher gesteigert nun überzeugender Gewalt ragt die Phantastik des Bildners Lichtenstein in späte Tage. Unerhört ist noch der Eindruck seiner souverän ironischen Menschendarstellung, unüberholt die Prägnanz seiner wuchtend kargen Prosa. Alfred Lichtenstein war gestraft und begnadet mit dem (mitleidslos) durchleuchtenden Blick des Vorläufers von irgendeinem neuen Balzac; zugleich jedoch wallte in seinem zerklüfteten Judenherzen die schmiegsame Wonne der tiefsten Einfühlung in fremde Kreatur, wie sie, nur aktivistisch pathetiziert, dann Werfel zum Tönen brachte. Und irgendwo war, gleichwohl, seine stolze Verbeugung vor des ewigen Weltgeistes krausen Launen vom erhabenen Geist des Paul Scheerbart befohlen, der angeraten hat, einzig unter Lorbeer die Narrenkappe zu tragen.

Gedichte

Von Erika Metz

Wiesenlied

Wie wiegt ihr mich
Ihr Wiesen
Wie eine grüne Wiege,
Wenn ich in euerm Blühn
Und Sprießen
Selig liege.

Der Sonne Goldgezügel
Klirrt hell in meine Hände
Wenn ich sie hoch ins Blau
Und immer weiter sende.

Kutschier am frohen Bande
Die weißen Wolkenpferde,
Jage durch blaue Lande
Ein helles Kind der Herde.

Die blauenden Gesänge
Des Himmels kreisen mich,
Das quellende Gedränge
Der Wiesen steiget mich.

O — wiesenhaftes Regen,
Duftendes Erdenbeben
Trägt mich zur Wolkenfahrt.

Wie wiegt ihr mich
Ihr Wiesen
Wie eine grüne Wiege,
Wenn ich in euerm Blühn
Und Sprießen
Selig liege.

Morgens im März

Du mußt leise sprechen
Die Luft ist sternenleise.
Die samtne Blume wächst —
Ich schreite ihren Schritt.

Du mußt leise sein —
Die Luft weicht sonst verloren.
Ich merke sie mit Ohren
Weil sie so leise ist.

Immer läutet leise mein Herz.
Leise.
Wenn ich lauschen will
Muß ich beide Hände
Ueber meinem Herzen falten.
Darum kann ich dich nicht streicheln

Ich scheine so wild wie du,
Vielleicht bin ich es auch.
Aber mein Herz ist leise.

O — meines Lachens steilenge Kaskade
Fällt in mich zurück.
Dann bin ich brunnenstill . . .

Ich tauche empor auf einem Lächeln —.
Eine Nachtnixe —.
Die Tiefsüße meines Dunkels
Wiegt in mir.

Gott legt ein Lächeln in mein Gesicht
Wie einen hellen Schlüssel.
Und ich werde, werde weit wie die Welt.

Der Weg der Freude

Der Weg der Freude ist ein schmaler Weg;
Zum Eingang duckt ein graues Haus,
Kamelien tauchen aus traumschwanken Scheiben.
Dann gleiten Gärten hinter leisen Gittern —
So weite grüne, altersstille Gärten.
Dazwischen geht der Weg.
Hier wachsen gelbe Blumen und grünes Gras,
Und immer scheint hier Sonne.

In diesem Wege spielen immer Kinder.
Drei kleine Mädchen und ein kleiner Knabe.
Sie haben alle zarte Köpfe.
Sie gehn im Kreis um einen blauen Fliederbaum
Und singen.

Hier muß ich immer stille stehn —
Und was ich tat, das weiß ich nicht,
Ich war mir selbst so fern.
Ob ich gelächelt habe — ob ich weinte —
Ob ich gebetet habe —
Der kleine Knabe öffnete den Kreis
Und faßte meine Hand und fragte mich,
Ob ich mitspielen wollte . . .

Zum Problem der Kritik

Von Oswald Pander

Klären wir zunächst den Begriff: Kritik. Daß er individuell bezogen wird, doch auch sozial (Presse, Parlament, Gericht), dieser, wie es scheint, nur sprachliche Nebenumstand, wird bald zur Hauptfrage. Denn, hier angemerkt, im Sprachgebrauch spricht sich ja immer Tieferes aus. Ungelöste Fragen, auseinanderstrebende Weltanschauungen, sich feindliche Willensantriebe ziehen in die hohle Behausung des Wortes ein und sollen da friedlich Nachbarschaft halten. Das ist Sprachgebrauch. Man nennt ihn den allgemeinen. Aber er ist gemein.

Die tiefere Schwierigkeit der Begriffsbestimmung für Kritik liegt darin, daß die erste, die individuelle, und die zweite, die soziale Beziehung, sich fortwährend kreuzen, paaren, begatten, Sprößlinge oder Bastarde zeugen. In der zweiten, der sozialen Beziehung ist der Sinn des Begriffes meist nicht mehr rein enthalten; in der ersten, der individuellen, meist noch nicht voll. Die Kritik einer Handlung, ausgesprochen durch ein Gerichtsurteil, hält unabhängiger individueller Kritik nicht immer stand, ist nicht rein von außerkritischen Einflüssen, zum Beispiel zwingender Gesetzesbestimmungen, die den Einzelfall nicht erschöpfen, obwohl sie ebenfalls aus Kritik, freilich ebenfalls nicht rein individueller, hervorgegangen sind. Aber die Kritik seitens des Einzelnen entbehrt oft völlig der Blickweite, der korrektiven Einflüsse, die erst aus der sozialen Artung des Begriffs erwachsen können. Den geläuterten Begriff Kritik, die Kritik, die individuell frei ist ohne Willkür, sozial gebunden ohne Fesseln, diesen Begriff erhielten wir offenbar, wenn es möglich wäre: „sozial", für unsere Zwecke rein geistig zu deuten, das heißt, wenn wir Gemeinschaften von Menschen voraussetzen dürften, die aus seelischer, nicht aus organisatorischer Notwendigkeit verbunden wären.

Diese zunächst märchenhafte, utopische Voraussetzung wird nun sofort erlebbare Wirklichkeit, jedesmal neu und schöpferisch, wenn echte Kritik spricht. Nämlich, wenn Kritik seitens eines Einzelnen so lauter, so tragend, so zwingend ist, daß sie einem geistigen Kreise als dessen eigene Stimme und eingeborenes, nun ausgesprochenes Gesetz erscheint. Schöpferisch ist dieser Vorgang deshalb, weil jener Kreis, jene Gemeinschaft, durch die Stimme sich erst erkennt, sein Dasein allein beweist, indem es ihm bewußt wird. Mit dieser Bestimmung, die erst eine wird, wenn sie erlebt ist, mit dieser Erkenntnis, die erst eine ist, wenn sie Willensantrieb zu geistigem Ziel hat, lösen sich alle Zweifel, Schwierigkeiten und dunkle Schatten des vulgären Begriffs Kritik. Niedrigkeiten, wie Routine, Klischee, Bestechung, Unvermögen (der Kritik, die berufen ist, aber nicht auserwählt, beamtet, also ungeistig-sozial eingeordnet), bilden den schmutzigen Bodensatz, über dem hoch und rein Wesen und Wirkung echter Kritik kreisen. Instanz der Bewertung ist gleichbedeutend mit dem Punkt des Sichfindens, Sicherkennens. Mögen diejenigen, die im Schmutz sich fanden, immerhin ihre Kritik, ihre Kritiker für sich und in ihrem eigenen Sinne haben.

So wäre Berufung zu Kritik, also auch zu Kritik alles dessen, was Kritik nur sich nennt, nicht mehr und nicht weniger als lautere Arbeit an sich selbst. So wäre Selbstkritik die erste und, recht verstanden, einzige Voraussetzung der Kritik. Selbstkritik ist keineswegs eine Frage der Intelligenz, sondern der Sittlichkeit. Aber freilich weitet Selbstkritik auch den geistigen Gesichtskreis und klärt ihn von allen üblen Dunstwolken. Wie löst Selbstkritik die Frage der Bestechlichkeit? Durch die Einsicht, daß niemand unbestechlich, aber wesentlich, wodurch er zu bestechen ist. Der Kritiker, den Geld besticht, steht tiefer als der, den Schönheit besticht. Der Kritiker, den Schönheit besticht, steht tiefer als der, den Geist besticht. Dieser tiefer als der durch reinen Willen des Schöpferischen Bestochene. Mag einer die Rangordnung anders stellen: wohin er immer sich stelle, sich selbst spricht er das Urteil, und zwar: vernehmlich.

Denn jene unsichtbare Gemeinschaft ist hellhörig. Sie urteilt strenger und weiser, als irgend ein sichtbares Gericht. Das tiefe Gefühl des Sichfindens fließt nicht aus gleichen Ansichten, sondern aus dem Ethos, nicht aus dem vorgetäuschten, sondern aus dem wirklichen, darum als Naturkraft wirkenden Ethos. Nichts verrät sich leichter, als Adel der Gesinnung denjenigen, in denen er glüht. Nichts zieht das Gemeine sicherer an denn Gemeinheit. Und alle Zwischenstufen und in Begriffe garnicht zu pressenden Abwandlungen und Mischungen: sie verwirren die Sache nicht, sondern wirken gestaltend, bestimmend und immer neu kernbildend auf die fließenden Gebilde jener geistigen Kreise, die sich vielfach kreuzen, immer in Bewegung, immer in Sammlung, in Zerstreuung und neuer Sammlung begriffen sind. Sie sind unvergängliche Keimpunkte geistigen Lebens und brauchen keine äußerliche Organisation, obwohl jede äußere Organisation von ihnen wesentlich mit bedingt, gefährdet oder gefördert ist. —

Ist Kritik frei von Irrtum? Keineswegs, sie ist Menschenwerk. Aber noch im Verbrechen des Edlen flammt das Ethos, noch im Irrtum ist der Geistige weise. Der Kritiker hat den Mut seiner Mängel, der Kritikaster die Dreistigkeit seines aufgelesenen Wissens.

Kritik ist der Wille zur Wahrheit. Kritik ist weder Bejahung noch Verneinung. Nicht die Gründe des Kritikers entscheiden, sondern, ob er von ihnen durchdrungen ist, und nicht, wie viele er überzeugt, sondern: wen.

Negative Kritik nenne ich die Kritik, die — ob sie zustimme, ablehne — nicht gibt, deutet, inneren Erlebnisses Zeuge wird. Negative Kritik stammt vom Unfruchtbaren und schart Unfruchtbare um sich. Negative Kritik starrt in Kälte. Aber der wirkliche Kritiker ist immer in Glut. Jede Erkenntnis wird ihm zur Frage, auf die er antwortet. Kritik ist ihm ein Dialog. Dramatiker ist der Kritiker. Seine Tragödie heißt Kritik.

Kritik ist nicht die Stimme in der Wüste, sondern der Prophet in der Menge. Der Kritiker ahnt, fühlt jene geistige Gemeinschaft, die doch sein Anruf erst erweckt, sein Anhauch erst belebt, sein Wille erst schafft. Die Schwankenden, Unentschlossenen, diejenigen, die noch nicht oder nicht klar erkannt haben, gewinnt er für seinen geistigen Kreis und damit für jenen weiteren, groß umspannenden: der Geistigkeit. Er will dies, weil er muß. Denn Geistigkeit zieht jedes Fünkchen Geist wahlverwandt an. Feuer will zu Feuer und zerbrennt die Schranken. Manches Brett vor mancher Stirn zerloht. Glücklicherweise. Nicht jedes: weh dir, daß du ein Bürger bist, — das heißt sozial nur wenig oder garnicht im geistigen Sinne eingeordnet, erstarrt in Formen der Organisation, denen die organisierende Seele entflohen, kalt und steinern. Und doch: noch aus Stein schlägt Kritik Funken, die wenigstens für einen Augenblick Dunkelheiten erhellen.

Aber, so könnte der Einwand lauten — und Einwände, die Kritik gegen sich selbst erhebt, sind ihr wertvoller als Einwände gegen andere —: mag immerhin Selbstkritik die höchste Forderung sein, ist sie nicht die Ausnahme, die die Regel bestätigt? Allerdings ist die Regel da und heißt: Kritiklosigkeit und ist stets am lautesten da, wo kritisiert wird. Wer ist der berufene Kritiker? Und wer ist der berufene Kritiker der Kritik? Diese Frage beantworten, heißt hier den Kreis, den wir ahnen, erwecken und erweitern. So sei sie beantwortet: Selbstkritik ist so sehr Gesetz jeder Kritik, daß es auch wirkt, wo es nicht bewußt, nicht gewollt ward. Ein Schüler, der den Faust „verreißt", — übt Selbstkritik, jedem Einsichtigen erkennbar. Ein Kritiker, der einen Bahnbrecher, etwa den Dramatiker Barlach, als ursprünglichen Dichter begrüßt und zum Schluß — der Fall ist vorgekommen und nicht etwa vereinzelt — meint, das Drama würde durch Striche verbessert, — übt Selbstkritik. Dieses Beispiel freilich ist schwieriger. Aber es ist grundsätzlich vom vorigen nicht verschieden, denn beide setzen den kritischen Leser voraus. Der Zusatz unseres Kritikers besagt, daß er Zugeständnisse macht — den-

jenigen, die dem ursprünglichen Dichter nicht bis zu allen Ursprüngen folgen können. Zu diesen gehört eingestandenermaßen dieser Kritiker. Denn selbst in den Schwächen eines Kunstwerkes liegt noch eine Notwendigkeit. Sie bleiben Schwächen, — wenn sie es wirklich sind, — aber sie können, als wesensbedingt, nicht ausgemerzt werden. Vielleicht macht der Kritiker dieses Zugeständnis dem Bühnenleiter oder Regisseur, der in ihm steckt. Aber selbst dann ist er nicht Kritiker genug, um Bühnenleiter oder Regisseur zu sein: denn auch diese müßten den neuen Dichter verbünden und nicht auf gewohnte Wirkungen ausgehen. Dies Urteil wäre kategorisch? Ja, nämlich reine Kritik. Während jenes andere beengt ist von den sozialen Fesseln einer nicht bloß geistigen Gemeinschaft: der durch Bühnenpraxis, Kritikerroutine zusammengehaltenen. Hätte der Kritiker die Analyse reinlich durchgeführt, so wäre er nicht zu einer ihr widersprechenden Synthese gelangt. Je bequemer, je einfacher, also vieldeutiger die Synthese, desto unzulänglicher ist sie auch. Desto mehr beschränkt sie den Wert der Analyse. Woraus folgt, daß Analyse und Synthese in der Kritik nur zwei Wege zu einem Ziel sein können. Widersprüche zwischen Synthese und Analyse liefern eine Selbstkritik des Kritikers, zeigen, daß er ästhetische Probleme wohl berührt, aber nicht zu Ende denkt. Nicht sein Instinkt ist dann anzuzweifeln, sondern seine Tiefe, nicht seine Schärfe gegen das Beurteilte, sondern gegen sich, den Beurteiler. Er hört da auf, wo — für ihn — das Problem beginnt.

Analytische und synthetische, aufzählende oder aus Keimpunkten entwickelnde Kritik, Kälte oder Glut, Blickweite und Schranken des Kritikers, Ansprüche oder Zugeständnisse an den Leser, Ehrfurcht oder Dreistigkeit gegen das Werk, ob der Kritiker fürs Unerhörte sprechende Bilder oder selbst fürs Gewohnte nur tönende Worte findet —: Selbstkritik, unfreiwillige, unvermeidliche. Der unkritische Kritiker schart die unkritischen Leser um sich und macht so sein Urteil unschädlich für die urteilsfähigen.

Mit der Entdeckung dieses Gesetzes der Kritik und seiner Unverbrüchlichkeit, dessen Ahnung selbst im Anfänger, im Harmlosen, im unreifen Leser schlummert, springt der reife über die Peripherie der Kritik, beginnt in ihm und aus ihm Kritik zu wirken, vollzieht sich mit ihm der Vorgang nie aufhörender Durchdringung individuell freier und sozial gebundener Kritik. Nun ruft jede Stimme der Geistigen ihn an, sagt ihm Besonderes und zwingt gerade darum ihn in Gemeinschaft und in immer höhere Kreise. So wäre — hier löst sich der starre Begriff wieder in den flüssigeren, aber auch flutenden, treibenderen — Kritik: geistiges Leben, lebendiger Geist.

Plejaden

Von Raphael Ganga

Aus der Radium-Forschung kam die Verheißung einer Lösung des alten Alchemisten-Problems: Man wird einst unedle Metalle in Gold verwandeln können. Bei andern Metallen hat man diese Verwandlung bereits beobachtet. Die gelbe Farbe, der lockende Glanz, der echte Klang, Härte und Beständigkeit werden beim neuen Golde die gleiche sein wie beim alten. Nur in einem ist auch hier ein Unterschied zu erwarten: Bei äußerst sorgfältigen Wägungen wird das Gewicht der gleichen Raummenge ein wenig anders sein. Die Uebereinstimmung des neuen und des alten Goldes ist also doch keine vollkommene. Man wird es wie einen künstlichen Edelstein von dem echten unterscheiden können.

Gerade vor einem halben Jahrhundert hat man die chemischen Grundstoffe nach ihrem Gewicht und ihren sonstigen Eigenschaften in eine überraschend übersichtliche Tabelle eintragen können: Das periodische System der Elemente. Darin liegen solche scheinbar gleichen Metalle räumlich sehr dicht beieinander. Wie die Sterne des Siebengestirns. Nach ihnen hat Fajans derart verwandte Metalle als Plejaden bezeichnet.

Plejaden gibt es auch unter den Begriffen:

Einer war zuweilen als bescheiden genannt worden. Er empfand es fast als eine Beleidigung. Nicht wegen Goethes Ausspruch von den Lumpen. Aus geheim eigenen Gründen, wehrte sich etwas so stark gegen diese Anklage. Und doch konnte er damals nichts Rechtes dagegen sagen. Hatten die andern doch recht? Sein Verhalten konnte tatsächlich oft genug den Eindruck der Bescheidenheit machen: Meidung von Gesprächen über frühere Leistungen. Ein Ohrenverschließen vor Lobenden. Und ähnliches.

Dann wurde das im Unterbewußtsein dazu Treibende allmählich klar: Gerade das Gegenteil von Bescheidenheit war es: Verlangen nach weit größeren Leistungen. Das schon Erreichte schien so erbärmlich klein. Viel Höheres schwebte ihm vor. Weiter! Höher hinauf! Zurückblicken hält auf. Ausruhen auf Lorbeer schwächt. Eine Flucht vor dem Ruhm. Lob verwandelt sich in Schmeichelei. Unbeachtet bleiben oder Getadeltwerden kann zu Höherem treiben.

Wie aber kann sich daneben ein solches Mißachten des Urteils der andern lagern?: Die Heutigen sind ihm nicht maßgebend für das Urteil. Erst nach Jahrhunderten sollen sie über ihn urteilen. Vorher ist er sein eigener Richter.

Ja: das ist Ehrgeiz. Nun verbirgt er das Verlangen nach Unerhörtem nicht mehr. Der in solche Ferne gerichtete Ehrgeiz hat etwas großes Gesundes. Etwas Nützliches. Auch für die Allgemeinheit: Für die Zweieinigkeit aus Heute und Zukunft.

Zwei Gegenteile sind hier die Plejaden. Ist das nicht oft so in der Astronomie der Begriffe? Da ging ein anderer voller wirklicher Schüchternheit durch eine Menge. Bei seiner Kurzsichtigkeit hätte er einen Bekannten durch Nichtbegrüßung kränken können. Deshalb sah er weder nach rechts noch nach links. Die Umstehenden aber tadelten den Hochmut des Schüchternen. Wie man Heines frivole Bemerkungen am Schluß so mancher zarter Gefühlsäußerungen als Schamlosigkeit ausgelegt hat. Bei einer Sängerin war es ganz ähnlich. Da war es Scham über die seelische Entblößung. Ein Witz sollte sie wieder verhüllen. Solche Masken werden meist nicht als Masken empfunden.

Julian schien die Juden zu lieben. Er wollte den Tempel in Jerusalem wieder aufbauen. Aber es war nichts von Liebe zu den Juden in Julian. Die Prophezeiungen des Christentums wollte er dadurch zuschanden machen. Und sein Kampf gegen das Christentum?: Auch dieser antike Nietzsche wehrte sich instinktiv gegen Leid und Mitleiden. War auch sein Schreien eigentlich gegen sich selber und gegen sein allzustarkes Mitleiden gerichtet? Wer trennt die Begriffsplejaden?

Wieviele Plejaden mag die Liebe haben? Wer zerlegt ihr Sternbild in die Plejaden der Schönheitsbewunderung, des sinnlichen Verlangens, des Herrschenwollens über die andern Menschen, des Mitleids und so mancher anderer Regungen. Allein der Name machte Isolde Weißhand für Tristan zur Plejade der Geliebten. In französischen Novellen tut es ein Parfüm. Pars pro toto: Ein Stern für das Sternbild. Für den ganzen weiten Himmel.

Was drängte da zur Niederschrift dieser Zeilen? Scheinbar ein Belehrenwollen der andern. Und doch ist es nur eine Plejade des Lehrens: Niederschreiben kann dem Schreibenden selber Klarheit schaffen. Und Erlösung. Wie selbst ein nichtabgesandter Brief. Wie eine heimliche Träne oder ein Gehenlassen in tollem Tanz kann solch ein Schreiben sein.

Zwei Gedichte

Von Trude Bernhard

Erwachen in der Stadt

Die feinen grauen Krallen hebt der Tag.
Samtlager süßen Schlafs mußt du verlassen,
Und widerstrebend neu suchen die blassen
Gedanken zu erfassen: Was vermag

Aus Silberflaum uns so in Hart zu harmen?
Pflicht ist ein Wort, das eckig ist und stößt,
Licht wird erst Licht, wenn es vom Zwang entblößt
Als sanfter Weiser naht mit weichen Armen

Und uns durch Garten, Wald und Wiesen trägt.
O zeitloses Verströmen in die Zeit,
Wenn alle Dinge klingen wie geweiht
Und wir Erhörte sind, die Schweigen prägt.

Bruder du ....

Stehe still an meiner Träume Wiege,
Dunkler du, den Leid zum Liede trieb.
Sternberauschte Ferne überfliege
Goldener Gaukelspruch, uns Beiden lieb.

Tat ich einst dir weh mit wildem Laute —
O ich wußte nicht, wie das entzweit,
Aber seit ich Mauern um mich baute,
Wuchs kein Wort mir, das nicht ganz verweint.

Halt' nun Wache über meinem Leide,
Bruder du, vom gleichen Gott begehrt;
Reiner Flamme Aufstieg lohnt uns Beide,
Dich, der schürt und mich, den sie verzehrt.

Aus einem stillen Buche

Von Hugo Marcus

14

Mein eigenes Werk ist mir plötzlich fremder als diese Landschaft, durch die ich gehe. Diese Landschaft ist mir abendvertraut, abend-angetraut. Mein Werk aber, das der Ausdruck meines geheimsten Willens sein sollte, folgte nicht meinem, sondern seinem eigenen Gesetz, nach dem ich es einmal begonnen hatte. Nur das erste Wort hatte ich frei, alles andere entfaltete sich dann nach den Konsequenzen, die in ihm, nicht in mir waren. So vieles mußte hinein, was nicht zu mir, aber zu ihm gehörte. So vieles mußte hinaus, was zu mir, aber nicht zu ihm gehörte. Und je mehr ich seine Konsequenzen verfolgte, statt den meinen nachzugehen, desto besser wurde es, desto fremder wurde es. Nie kann mich daher, am wenigsten kann mich daher mein Bestes befriedigen.

15

Abendsonne im Antlitz des Mädchens: Reflex der Gestirnwelt, der Ewigkeit. Auch Mittagssonne, die in ihrem Haar ist, kommt aus dem Kosmos. Aber wer achtet mittags auf Kosmisches? Abendsonne ist Sonne und die Stille in uns, die darauf achtet.

16

Heinrich überlas im Homer seine Aufgabe. Von Athene handelten die Verse. Sie sah Odysseus in Kolonos; sie sah ihn von Knidos aus, wo sie gerade weilte; und sie eilte stracks zu ihm. Antike Götter! dachte Heinrich. Zeit und Raum sind für sie nicht trennend. Ueberhaupt für keinen Gott. Aber auch für keinen Gedanken. Denn wann hätte es je einem Gedanken Not gemacht, sich über Zeit und Raum hinwegzusetzen? Auch für den Gedanken sind Zeit und Raum nicht trennend — so wenig wie für Gott. Heinrich sann zu seinem Aufsatz herüber, der dort im dunklen Grab der Schublade einer Auferstehung zu freierer Stunde entgegenharrte, wie ein rechter Christ so geduldig. Was war doch die Grundlage jeder Betrachtung, auch der seinen? Zeitlich und räumlich Getrenntes nach neuem Gesetz eng aneinander zu stellen, und zeitlich und räumlich Vereintes zu lösen. Seltsam, seltsam: Zeit und Raum haben für den einfachsten Aufsatz so wenig bindende Kraft wie für Gott! Göttlich ist aller Gedanke, göttlich ein bischen auch mein Aufsatz! dachte er andächtig. Und nun verstand er dieses Gefühl, daß man seinen eigenen Gedanken eigentlich unterlegen sei. „Man muß ihnen folgen — oft ungern. Sie sind oft gegen einen. Aber sie sind stärker!" Jetzt erklärte sichs: weil sie göttlich waren.

17

Heinrich ging durch die nächtliche Friedrichstraße, als er einem alten Bettler begegnete, aus dessen zerrissenem Rock das nackte Schultergelenk hervormagerte. Niemand achtete des Armen. Heinrich aber gab ihm sein ganzes Geld, obwohl er wußte, daß er nun die nächsten drei Tage von trockenem Brot leben mußte. Er tat es, trotzdem er sich edel dabei fühlte. Dieses Gefühl, es beschämte ihn. Aber wie konnte er ihm entfliehen? Deinem ekelhaften Dich-edel-fühlen, dir selbst kannst du nicht entfliehen! dachte er gequält. Wird es also immer dabei sein, wenn du einmal etwas sogenannt Gutes tust? Aber sollst du deshalb vielleicht nicht mehr Gutes tun? Soll der Bettler darunter leiden? Du sollst es so oft tun, daß es dir zur Gewohnheit wird, riet er sich; dann wirst du nichts mehr dabei fühlen, weil es dir selbstverständlich geworden ist. Du hast es noch nicht oft genug getan. Und dann ein zweiter Weg: Du sollst den suchen, im Vergleich zu dessen Tun das, was du tatest, beschämend arm ist. Eine wundervolle Hoffnung stieg in ihm auf: irgendwo gab es den, im Vergleich zu dessen Tun sein eigenes Tun beschämend arm war. Plötzlich wußte er um ihn. Woher kam dieses Gewißheitsgefühl? Er prüfte nicht nach, er dachte nur: welches Glück muß es sein, ihn zu finden. Welches Glück ist es schon, ihn zu suchen, ja ihn zu denken, um ihn zu wissen. Wieviel Glück ging ihm aus dem Armen auf. Aber dazu waren die Armen nicht da, das war ja sein Problem.

18

Als ich damals, neunzehnjährig, im Harz plötzlich überwältigt war von dem Gefühl: „Ach Deutschland, geliebtes Land, schönstes Land, Vater- und Mutterland!" war das Patriotismus? Vielleicht. Aber wie stand es um dieses Gefühl? Ich bekam es auf einmal im Anblick der Täler; widerwillig; wollte seine Annahme, Annahme dieses Glückes, als mir nicht zukömmlich verweigern, mußte doch, erkannte, daß es stärker war und nahm an — und sah mich plötzlich überglücklich um ein ganz neues Empfinden reicher: immer mit dem geheimen Protest, daß ich da eigentlich ein Gefühl anderer erlebte, stahl, das mir nicht als Jude, nicht als Kosmopolit zukäme. Aber es brach durch seine plötzliche Schönheit meinen Stolz und Widerstand, und da mein Herz stets den erwartete, der stärker war als ich, und dieses Gefühl, dieses mir unerlaubte, der Stärkere in mir war, umhalste ich es, weil es so stark war, daß es mich packte, nahm — während ich im Leben immer selbst der Zugreifende, Handelnde sein mußte. Leise Trauer, daß ich auch dieses stärkste schönste Gefühl nicht ungebrochen ohne Protest meines Gefühls haben durfte. Leises Glück: das Gefühl, es ist stärker als der Protest meines Gefühls. Und das ganze Erlebnis verkündete mir: in dir sind geheime Kräfte verborgen, die du noch nicht kennst, überwältigendere als die, welche du in dir kennst. Und es gibt Dinge in einem selber, die man sich nicht vorher denken, berechnen, ausmalen kann, die man in sich selbst erlebt haben muß. Warte nur, warte!

19

Erst zog die Abendröte flammend herauf, ein lohendes Golgatha. Dann senkte sich die Nacht, und es leuchtete einsam der Stern von Bethlehem. Christi Leben führte von Bethlehem nach Golgatha. Jede Nacht schreitet von Golgatha nach Bethlehem. Jede Nacht will uns von Golgatha nach Bethlehem zurückführen, zur heiligen Nacht werden. — Es gibt besonders starke Abende, da lodert im Westen Golgatha als jüngstes Gericht, im Osten aber schimmert auf lichtem Grund bereits der Stern von Bethlehem.

20

Befreiung

I.

Du gehst, von einem heftigen Schmerz gebissen, — ein Brief hat ihn gebracht — ins Freie hinaus. Die Dinge des Weges, sie scheinen dir grau. Aber unmerklich drängen sie sich zwischen dich und deinen Schmerz, die guten, sie drängen dich ab von deinem Schmerz. Und dein Schmerz über den grauen Brief vergißt den Brief und fließt ganz allmählich, ohne daß du's gewahrst, über in einen allgemeinen Schmerz über das Grau der Dinge, aller Dinge, in einen Schmerz, ohne greifbare Ursache. Nicht dein Schmerz ist vergessen durch die Dinge des Weges, aber seine Ursache, und nun hat er plötzlich alle Dinge zur Ursache bekommen, die ganze Welt; durch Vergessen ist er allweit und allweise geworden, ist geadelt, dein Schmerz. Das dankst du deinem Weg. Ein Schmerz, der seine Ursache hingab, erhält sich zurück, zum Weltschmerz erhöht. Weltschmerz ist das Weltweitwerden eines Ichschmerzes durch Selbstvergessen. Ein in Selbstvergessenheit gratener Egoist, das ist der Märtyrer und Welterlöser.

Trauertest du einmal über eine so begrenzte Sache wie einen Brief? Dir ist, als hättest du immer nur die große, würdige Trauer gekannt über das Los aller Dinge. Und die große Trauer ist leichter als die kleine zu tragen. Ja, die große Trauer ist groß: also Glück. Das Tragische ist eine Trauer, groß genug, um trotz Trauer glücklich zu sein vor Größe.

Ein Schmerz: durch die Güte der Dinge des Weges vergißt er seinen Einzelgrund; er wird weltweit, zum Weltschmerz über alle Dinge. „Weltweit" und „über alle Dinge", ist das nicht aber das Thema der Philosophie? Ein Schmerz, der seine Ursache vergessen hat, wird philosophisch. Denn auch die Philosophie ist ein Vergessen: der Einzelheit über dem Allgemeinen, Weltweiten. Auch die Philosophie kommt aus einem Vergessen. Gehst du nicht, den Schmerz über aller Dinge Los in dir dunkel bewegend in philosophischer Lebensstimmung des Weges? Philosophie nicht als Begrifflichkeit, aber als Stimmung, als Weltgefühl, das bringst du heim von deinem Wege, den du um einen engen Schmerz begannst.

II.

Adeline findet vor dem Fortgehen noch einen Brief im Kasten. Hoffnung? Nein, Kritik eines Zeitungsblattes und vernichtend. Wie ein Stoß in den Gürtel ist es. Dumpfe, schwere, hoffnungslose Verstimmung: alles Ringen ist umsonst.

Draußen ist ein eosfarbener, erster Wintermorgen mit frischem Schnee. Sonne kommt über die Dächer, brennt gelb, wie verspätete Lampe in den Fenstern, färbt Häuserwände rosa. Plötzlich muß man zum Rhythmus seiner Schritte und des Sonnenaufgangs singen, und ist doch schwer verstimmt. Man begreift sich selbst nicht: muß singen, obwohl man sich innerlich noch völlig verbogen fühlt. Dieser Singezwang, er kommt von der Sonne (und dem Schreiten) über einen, gegen einen. Unter Drucke doch singen müssen, nur weil Sonne scheint. Tief bedrückt über die schlechte Schöpfung — denn der einzelne Schmerz ist längst zum allgemeinen geworden — doch singen müssen: ein seltsames, konfliktreiches Jugenderlebnis. In Trauer singen: ein „Bajazzo" vor sich selbst! Das Singen: zuerst empfindet man die Harmonie des Liedes als quälende Disharmonie gegen die eigene Disharmonie. Nicht nur in sich, sondern auch dem Liede feindlich, geht man weiter. Dann aber gewinnt vom Liede her allmählich die Harmonie die Ueberhand; und plötzlich wirds bewußt, was ganz allmählich kam: der Spiegel in dir ist wieder hergestellt und grüßt die Sonne. Freigesungen! (Mögen sich andere frei schwimmen, frei laufen usw.). Das Ich, es war verstimmt über sein ichisches Schicksal. Da kam von der Sonne her der große Befehl (an alle Jugend) zu singen, widerwillig erfüllt. Und vom Lied her kam der Befehl (an alle Jugend) zur Freude, widerwillig erfüllt. Und dann siegte das Lied und die Freude über das Lastende. Und nun ist alles glatt.

Adda dachte: etwas so Schönes wie die Sonne hat Macht über mich und befiehlt mir. Es denkt sich gut, von der Sonne Befehle zu empfangen und Liedern gehorchen zu müssen. Und dann erinnerte sie sich an das große Sperlingssingen in allen Büschen, sobald ein Sonnenstrahlenzeiger durch die Wolken winkte: es ist Zeit. Sonne und Lied haben geheime Beziehungen: in mir und in den Spatzen. Die Spatzen und ich befolgen dasselbe Gesetz. Und das zu denken, war der Höhepunkt ihres neugeborenen Wegweltglückes.

21

Die übrigen Dinge lassen sich in ihrer Körperlichkeit beschreiben. Will man aber über Musik sprechen, so kann man nur in Bildern und Gleichnissen an sie herankommen. Oder anders: auch die übrigen Dinge kann man, die Musik aber muß man durch Bilder und Gleichnisse ausdrücken, will man überhaupt etwas von ihr sagen. Bilder und Gleichnisse reden ist Dichtersache. Die Musik erhöht uns also, das ist gleich ihre erste Tat, zu Dichtern. Sie ist eine Kunst, welche dem Laien in ihr noch Rang verleiht in einer anderen. Durch die Musik entsteht im Nichtkünstler noch: ein Gedicht. Denn dem Realismus, der bloßen Beschreibung versagt sie sich grundsätzlich, und nur dem Gleichnis ist sie zugänglich. Nichtmusiker können nur reden: so reden sie wenigstens im Gedicht. Musiker aber reden nicht, sondern musizieren.

Doch wie verhalten sich nun unsere Bilder- und Gleichnisreden zur Musik? Während man sonst die Dinge durch Bilder und Gleichnisse erst übergoldet, überhöht, so daß sie wertvoll werden, fühlt man sich bei der Musik mit allen Bildern und Gleichnissen doch immer nur hinter dem unmittelbaren Musikerlebnis im Rückstande. Sonst will man über das tatsächlich Gegebene hinaus durch Bild und Gleichnis in die Verklärung; bei der Musik will man zum Gegebenen allenfalls heran und kann es nicht einmal! Was sonst Geschenk ist, an die Sache, das Bild, wird hier zum Notbehelf. Was sonst hinzutun (zu viel tun) ist, wird ein Noch-nicht-Genugtun. Das Gleichnis: sonst hilft es, die Sache ins Strahlende hinaufzusteigern; hier soll es von der Sache etwas wie Abglanz zu uns herniederbringen!

Es gibt noch einen zweiten Bezirk, von dem sich nicht mit direkten Worten reden läßt, sondern nur mit Bild und Gleichnis. Es gibt noch einen zweiten Fall, wo die prangendsten Bilder die Sache nicht überhöhen, sondern nur eine Ahnung, einen Abglanz von ihr niederziehen wollen Es ist das Transzendentale, Jenseitige, das große Unbekannte. Auch von ihm läßt sich nichts mehr mit direkten Worten sagen; wir können nur in Bild und Gleichnis reden. Und diese Bilder und Gleichnisse wollen die Sache nicht über sich selbst hinaustragen, sondern nur allenfalls halbwegs erreichen.

Ein geheimer Zusammenhang enthüllt sich zwischen Musik und Transzendentalem: beide können nur durch Bild und Gleichnis in Worte gefaßt werden, und für beide ist Bild und Gleichnis nicht Ueberhöhung, sondern schwacher Abglanz.

Daß Worte nicht an Musik heranreichen, empfinden wir, sofern wir Musik (unter Zustimmung aller schweigend spielenden Musiker) als tönendes Schweigen verehren. Schweigen, Rede, Klang: so scheint die Richtlinie zu verlaufen vom Nichts zum Klingendsten. Aber was wäre Musik ohne Intervalle, ohne Senkung der Stimmen zum Flüsterton? Das Schweigen ist mitten in der Musik; zu verschiedenen Graden abgestuft, ist es Musik selbst. Das Schweigen ein Teil aller Musik. Schweigen mehr Musik als Reden.

So ist das Schweigen aber auch dem Transzendentalen verwandter als das Wort. Denn das Transzendentale ist jenes Reich, davon wir nichts mehr wissen. Und darum ist das Schweigen des Transzendentalen vollkommenster Ausdruck. Das große Schweigen als Ausdruck des gewaltigen Unbekannten.

22

Heinrich versank in der Fülle von Melodien, die durch seine Erinnerung ging, während er — mit welch einer fragwürdigen Stimme auch immer — die Hauptthemen der drei letzten Sinfonien vor sich hinsang. Wie seltsam! fiel es ihm im Singen auf: ich schwelge in bloßer Erinnerung fremder Schöpfungen, aber ich komme in ein Schöpferglück, als wären es meine eigenen, und ich fände sie eben. Oft habe ich wirklich bei einer oder der anderen klingenden Wendung ganz vergessen, woher sie stammt; sie fällt mir als Folge eines Anfangs wie notwendig ein, als schüfe ich sie frei im Augenblick. Und erst nachher geht mir auf, von welches Meisters Gnaden ich dieses Schöpferglück entlehne. Soviel ist gewiß: Stimmungen, Gehobenheiten überkommen mich beim bloßen erinnernden Wiederholen fremder Schöpfungen der Musik, wie im Denken nur, wenn ich einen eigenen starken Gedanken finde, wenn mein Geist anfängt, inspiriert und selbständig in die Tiefe zu gehen. Alles ist eben in der Musik um eine Stufe höher gehoben. Ein Glück, das ich im Denken nur bei eigener Produktion erfahre, gibt mir bei Musik schon der bloße Erinnerungsvorgang. Lege ich viel Wert darauf, adelt es mich, fremder Leute Verse zu behalten? Ist der Besitzer eines guten Gedächtnisses für Verse schon eine poetische Natur? Nein. Aber Melodien behalten, rasch, beim ersten Male gleich, das nennt man eine musikalische Natur. Und ich bin ein wenig stolz darauf, daß sie mir leicht anfliegen. Aber es fiele mir nicht ein, stolz zu sein auf mein gutes Gedächtnis für Zahlen. So wertet alles in der Musik um eine Stufe höher. Ist es aber schon ein so großes Glück, in fremdem Musikwerk zu schwelgen, wie es auf anderen Gebieten nur den überkommt, welcher selbst schafft: welch ein Glück muß es erst sein, in der Musik selber zu schaffen!

— — — Gewiß, alles um eine Stufe höher, dachte Heinrich, während Freund Burde spielte. Da ist die Variationenform, da sind die musikalischen Schlüsse. Ein Motiv wiederholt sich in immer anderer Wendung: so muß es heißen, nein so, nein, noch ganz anders; nein, auch das ist noch nicht das letzte Wort, dem Spielenden scheint noch ein schöneres, allerletztes einzufallen — wenn nicht gar im äußersten Augenblick ein aller-allerletzter Abschluß — neuen Anfang setzt. Sonderbar: eine Wendung des Komponisten negiert, verbessert, korrigiert die andere, die frühere, gleich wie einen Fehler und Irrtum. Aber wie empfindet der Hörer diese Korrekturen? Er umfaßt sie alle, all die durch Späteres zu Skizze und Unvollkommenheit, zu Fehler und Irrtum herabgesetzten, und sie sind sein Richtum. Was in anderen Künsten Mangel wäre, die Darbietung der Vorstufen und Skizzen: in der Musik wird es zu Reichtum und Fülle. Das Stottern, das Suchen, das so, nein so, nein so wird in der Musik zum so und so und so, zur Grundform der Variation. Die Korrektur noch als Bereicherung. Gewiß, gewiß, alles wertet in der Musik um eine Stufe höher: auch Korrektur und Skizze.

Die Skizze, zu der durch die spätere jede frühere Wendung wird! Die Maler und Dichter verbergen ihre Skizzen. Musik, indem sie dem vollkommenen letzten Wort alle Skizzen vorausschickt, läßt uns das schöpferische Erlebnis selber nacherleben. Das aber ist nur dadurch möglich: jedwede dieser Vorstufen und Skizzen ist nicht in sich mangelhaft, erlösungsbedürftig, so daß der Hörer schon beim Hören eine weitere Redaktion und Korrektur fordert; sondern jeder Schluß offenbart sich dem Hörer zunächst als in sich harmonischer, als vollkommener Abschluß. Bis der vollkommenere als Ueberraschung darüber aufstrahlt und erst nachträglich den vorhergegangenen zur geringeren und schwächeren Sache stempelt. Selbst die Skizze, das Unvollkommene, ist noch in sich vollkommen in der Musik. Nicht

aus Mangel des schon Gesagten, sondern aus Ueberschuß und mehr Haben und noch schöner Wissen kommt die Korrektur der Musik. Musik ist nicht Mängel bessern, sondern Vollkommenes durch Vollkommeneres überstrahlen, überschütten. Musik ist positiv geladen noch in ihrem Negativen, ihren Korrekturen. Sie ist nicht Bedürftigkeit des Armen, sondern das immer mehr Geschenktbekommen eines Reichen, wie alle inspirierte Produktion im Grunde Geschenktbekommen ist, und Ueberraschung, nicht längst gefühlten Mangels Deckung. So stellt die Musik am sichtbarsten das inspirierte Wesen aller Produktion vor unsern Innenblick.

Freilich, durch alle Kunstgeschichte geht jener schöne Zug: daß auch die frühesten Werke schon vollkommen sind und genußreich. Und wenn die früheren Werke verblassen, so geschieht dies nicht aus eigener Häßlichkeit, sondern aus noch größerer Schönheit der späteren. (Kampf der Schönheiten untereinander.) Dieses Entwicklungsprinzip der tausendjährigen Kunstgeschichte aber läßt die Musik schon in jedem ihrer Einzelwerke erleben durch das einander Uebergipfeln, das immer Reicherwerden der schönen Teile des sich steigernden Ganzen. Dergestalt schon innerhalb eines Werkes die verschiedenen Stufen und Himmel der Vollkommenheit auszusprechen, das vermag unter allen Künsten nur: die Musik.

*

Dies weiß man bei jeder Musik: durch wieviele Dissonanzen und Tonzwiste sie auch führt, zuletzt kommt doch die große Auflösung. Noch nie schloß eine Musik völlig unerlöst. Die Musik erlaubt mit Grund, gläubig zu sein. Jede Musik macht gläubig und religiös, auch wenn sie gar nicht von Gläubigem und Heiligem handelt, sondern von Lug und Trug eines Don Juan. Musik ist etwas Religiöses der Form nach. Denn an ihrem Ende steht stets Erlösung aus Dissonanzen und jene große unirdische Gerechtigkeit, daß in Tönen Nacht zum Licht, Qual zum Sieg führt.

So, nun verstehe ich auch das Wunder, das die Musik mit ihren Texten vornimmt. Diese Texte, liest man sie nur, so möchte man über sie lachen. So kindlich, süß, unwahr, allzu schön, edel, ideal sind sie: wie Allegorien des achtzehnten Jahrhunderts. Man ist sonst für Herberes. Aber o Wunder, unter den Tönen scheinen diese Texte plötzlich wahr. Man darf sich plötzlich wieder verstatten, an alle jene Vollkommenheiten zu glauben: an Güte, Seelengröße, ganz einfaches, reines Wollen, als wäre man wieder ein Kind. Auch die Texte der Musik dürfen um eine Stufe höher sein, als die Wirklichkeit sonst Gesprochenem erlaubt. Die Musik kann's ertragen; sie macht uns gläubig: auch an ihre Texte. Wie dankbar ist man der Musik nun außer für sich selbst auch für dieses neue Glaubendürfen. Jetzt darfst du einmal ausruhen, lieber Wahrheitsfanatiker und Unbedingter! Dem Gläubigen gibt die Musik zu seiner Gläubigkeit noch die zweite Gläubigkeit der Musik; dem Zweifler gibt die Musik zu seinem Zweifel noch einen Glauben. Aesthetisch wird dir zurückgegeben, was dir im Lebenswirklichen, im Ethischen längst verloren ging. (Paßt das etwa besonders schön in deine Theorie vom erhaltenden, konservativen Charakter der ästhetischen Welt? Aesthetik: konservativ sein dürfen (vor Vollkommenem!), und doch nicht rückschrittlich!) Indes du den Konzertsaal verläßt, nickst du in Gedanken mit dem Kopf und überlegst: Während Malerei und Dichtung Abbilder der Wirklichkeit machen, ist Musik ein Stück Wirklichkeit selbst, — aber eine Stufe höher. Ja, alles um eine Stufe höher!

Julius Caesar: eine Tragödie?

Von Otto Zarek

Es ist beliebt, die stoffliche Unzulänglichkeit eines historischen Dramas damit zu entschuldigen: in Wirklichkeit sei ja dieses Schauspiel gar nicht „historisch" und nur der kleinbürgerliche Verstand äußerlicher Beobachter nehme den geschichtlichen Rahmen in Kostüm und Kontur für ein wesentliches Element des Inhalts; vielmehr sei gerade dieses Stück wieder einmal der typische Beweis dafür, daß eine Tragödie, daß jede Tragödie das „Allgemeinmenschliche" zur Gestaltung bringen müßte, und das impressionistische Zubehör des historisch-zeitlichen Kolorites sei ein akzessorisches Moment.

Wir würden dieser Interpretation gerne Glauben schenken. Allein die naive Vernunft empört sich dagegen: „Caesar" soll nichts anderes darstellen als ein Bürger Schippel; die Beschwörung des Dämonen der Weltgeschichte nichts als ein beliebiger Ausschnitt aus einem beliebigen Einzelschicksal? Wir denken dann: „allgemein-menschliches Problem", im Grunde ist es jedes Problem, denn jedes Schicksal hat sein Ueberpersönliches, eben das Schicksalhafte. Aber unter diesen Problemen gibt es eben eine vorzüglich benannte Gruppe, die ihren eigenen Charakter an Problematik besitzt. Allgemein-menschlich-sein ist nicht eine attributive Bestimmung des Inhaltes; eine Tragödie kann nicht entweder allgemein-menschlich oder auch nicht-allgemein-menschlich sein. Vielmehr ist es lediglich ein Prädikat für den Wert der Dichtung, eine Zensurierung der dichterischen Kraft, eine wertende Zusprechung, wie weit, bis in welche Tiefen der Dichter den Stoff gestaltet hat; ob er, was in jedem Stoff enthalten ist, auch zur Darstellung gebracht hat, eben das Schicksalhafte, oder: Unpersönliche, oder: Gesetzmäßige, oder: Allgemein-Menschliche. Eine Tragödie behandelt ein allgemein-menschliches Problem, oder sie ist keine Tragödie.

Wenn wir also dennoch, im Hinblick auf das im weitesten Sinne Inhaltliche, von historischem Drama sinnerfüllt sprechen: was meinen wir damit? Unter welchem Aspekt löst sich uns der Begriff auf, an welche essentiellen Bestandteile des Dramas rührt diese Attribution?

Wir vermeinen nicht, daß der einfache Vorgang dadurch besonders gekennzeichnet sei, daß er es mit historischen Gestalten zu tun hat. Der Kampf zwischen Vater und Sohn bleibt ein psychologisch streng konturierter Vorgang, ob wir ihn mit den Namen Moor oder Piccolomini decken, und es ist daher auch keine neue Art zu sehen, wenn wir die naturalistische Ortsbestimmung über Bord werfen und den Typus des Vorganges als Abstraktion hinstellen (Hasenclevers „Sohn"). Eine Aufführung des Caesar, die sich daher streng an Kostüme und Szenerie des vorchristlichen Rom hält, ist nur dadurch zu rechtfertigen, daß wir es eben im naturalistischen Stile der Darstellung mit irgendeinem Raum und irgendeiner Zeitlichkeit zu tun haben, und es ist nicht einzusehen, warum Farbigkeit und Formenfülle nicht hinreichende Gründe dafür sind, ein Kolorit zu wählen, das der allgemeinen Vorstellung des Zuschauers (von der wir nur gezwungen abstrahieren können) entspricht. Das, was uns zu dieser impressionistischen Bindung an Farb- und Formwert, an raum-zeitliche Einmaligkeit zwingt und zwar mit absoluter Vehemenz zwingt, ist die Dichtung selbst; und die Frage bleibt ungelöst, mit welchem Rechte sie sich der Schwingen historischer Erinnerung bedient.

Es ist also nicht das rohe Stoffliche, sondern ein dem Wesen nach elementares Moment des Inhaltes, das Julius Caesar nachschaffend gestalten will. Nicht der formale Rhythmus bestimmte den historischen Typus. Shakespeare kennt noch nicht die Problematik des Zeitlichen an sich, d. h. die überwältigende Wucht des Zeitablaufes, in dessen Skandierungen die Phasen eines werdenden, reifenden, schicksalszerwühlten Menschen lebendig werden. Das dramatische Epos wird erst von Strindberg

in voller Klarheit geschaffen. Die Weltgeschichte als Entwicklungsprozeß des sich vollendenden Weltgeistes ist ein spätes Problem, das Temperament Shakespeares bedarf noch der stofflichen Gruppierung der Vorgänge rund um einen Konflikt.

Es bleibt nun nur eine Domäne dramatischer Elemente übrig, der das Historische wesentlicher Inhalt sein kann: das Tragische selbst. Julius Caesar könnte die Tragödie der Geschichte oder des geschichtlichen Helden sein; Julius Caesar muß die Tragödie des geschichtlichen Helden sein, wenn sie durch einen Sachwert eine beliebige Kabale überschreiten will.

Es ist ohne Frage, daß Shakespeare überall die Dämonie des Werdens übersieht. Mag sein, daß die höfischen Sitten seines elisabethanischen Imperiums, die augustinische Dekoration des offiziellen Lebens den Blick für das eigentlich Historische trübte. Die Königsdramen sind im Hinblick auf ihren geschichtsphilosophischen Kern lediglich Haupt- und Staatsaktionen, in deren Rahmen sich bestenfalls die Tragödie des Einzel-Ich heraushebt (Richard der Dritte) oder die Komödie alles Lebendigen hineinstrahlt (Heinrich der Vierte). Die beiden großen antiken historischen Dramen gelten der inneren Gestaltung des einzigen geschichtsphilosophischen Problems, das Shakespeare kennt und für das er mit Recht antike Stoffe als gegebenen Vorwurf wählt: das Problem der Masse, des Volkes, der Plebs. Daraus der tragische Konflikt: Held und Masse; deutlicher: das Genie des Einzelnen zerbricht an der Trägheit der Masse.

Aus jeder Lektüre, verstärkt aber aus jeder Aufführung bleibt uns im zweiten Teile der Caesar-Tragödie ein Gefühl der Leere. Den zweiten Teil erfüllt eine interessante Lösung rohester politischer Probleme; der Untergang des imperialistischen Dilettanten Brutus wird (nach einer ergreifend dichterischen Szene mit Cassius) in lebloser Aeußerlichkeit gemalt. Und dennoch: das Versagen des dichterischen Genies widerlegt nicht die Notwendigkeit des zweiten Teiles der Tragödie. An Brutus vollzieht sich das tragische Schicksal des Caesarischen, nicht an Caesar selbst. Sein Tod, motiviert durch eine individuell-philosophische Enge, durch so nebensächliche Einmaligkeiten wie Verblendung, kindliches Vertrauen, fette Eitelkeit, Varro-haftes Ueberhören unzweideutiger Auspizien — dieser aus Zufälligkeit und Fügungsmäßigem komponierte Tod des großen Caesar ist die Voraussetzung einer Tragödie, eine Exposition in 3 Akten, die selber des Tragischen entbehrt. Julius Caesar ist eine Nebenfigur in dieser Tragödie des Caesarischen, und wenn sie Reinhardt zur Hauptfigur erhebt, so nimmt er das Recht aus der liebevollen Ausführlichkeit des aristokratisierenden Dichters, der der Pracht und Farbigkeit zuliebe ein Mißverhältnis zwischen der formalen und der inhaltlichen Potenz der Figur schafft, ähnlich etwa den groben Mißverhältnissen, die wir an den Bildern Max Klingers gewöhnt sind.

Die *Tragödie des Caesarischen*! Brutus mordet als Bürger; aus bürgerlichen Instinkten und bürgerlicher Liebe. Die virtus civis Romani zwingt ihn zur Tat. Er ist sie seinem Volke schuldig. Aber „sein Volk" ist eine negative Macht. Es will nicht befreit, es will verführt sein. Das tragische Gelächter, die Groteske erfüllt die Szene, da Brutus sich verteidigt. Das Volk jauchzt über den, der das Caesarische aus der Welt schaffen wollte; und die dankbaren Demokraten jubeln ihm zu: „Er soll unser Caesar sein!"

Dieser Augenblick, in dem der wollüstige Haß des Dichters das Volk in seiner nackten Brutalität bloßstellt, in dem er die Brutalität seiner Dummheit genial in *ein* Wort bannt, bedeutet das Eingreifen eines überpersönlichen Schicksals aus den Urtiefen historischer Erkenntnis. Im Coriolan hat Shakespeare die Gestalten der Bürger psychologisch aufgelöst und zu konkret umschriebener Schau typisiert. Dort lebt und vibriert das Dämonische der *anonymen Masse*, in welcher Komödie die Form der Ruhe ist, Dämonie aber die häßliche Erscheinung seiner Lebendigkeit.

Man wird dagegen im „Caesar" den Spiegel des Caesarischen im gewittrig aufgewölbten Volkskörper, im drohenden Anschreiten der Masse als einer Schicksalsmacht vermissen: der Dämonie des Caesarischen antwortet nicht die Dämonie des Demos. Was Aufführung vermag, ist: die Volksszenen auf die formreiche Schönheit der Erscheinung hin zu inszenieren. Ein bunt bewegtes Bild von Impressionen, belebt von dem komischen Spiel gutmütiger Bürgerlichkeit, bleibt aber ein metaphysisch unbelebtes, unorganisches, unspielerisches Starr-sein. Ein einziger Ruf der Forumszene, den einer, nur ein Schuster oder Schneider ausstößt: „Er soll Caesar sein! — und der hinter den blöden Gesichtern der Masse das wahre Gesicht zeigt: die verbrecherische Dummheit. Denn Shakespeare haßt das Volk, eine Herde Vieh malen wir liebevoller und gerechter; im Schweigen der Masse, in dem Stumm-sein gegenüber historischen Momenten, im blökenden Ruf bei jeder Nichtigkeit zeichnet er ihre

Negativität. Aber dem Volk fehlt hier noch das unheimliche Flackern, die alles unterminierende Dämonie seines rohen, willenlosen, ungeistig beherrschten Seins. Es fehlt ihm, dem Wortlaute nach. Die Interpretation der Regie vermag, in den Grenzen des Wortes, der Dämonie des caesarischen Genius (der, ganz irdisch-eitel gesehen, dennoch von prometheischer Wucht ist) die Dämonie der Masse gleichzuordnen. Dann ist das Historische als impressionistisches Element überwunden, und aus einem römisch kostümierten Schau-spiel sind die tragischen Gegensätzlichkeiten entkettet, prallen aufeinander und erheben das Drama aus dem Illustrativen in das Intuitive des Weltgeschichtlichen. Caesar ist seiner szenischen Anlage nach nur Schauspiel, eine Illustration des Plutarch. In der Idee der Masse als agierender Macht, als Element, als Einheit, als historisch wirksames Wesen liegt der Kern der Tragödie. Das Tragische ist also im strengen Sinne gebunden an die Auffassung, daß das Historische als Urelement des Dramas, als Zielpunkt des dramatischen Agon eine Wirksamkeit, und damit eine Berechtigung hat. Als historisches Schaustück bliebe Caesar belanglos; in dem richtigen Begreifen des Historischen erhebt es sich zur Tragödie des Caesarischen, damit: zum „historischen Drama".

Der Selbstmord der Satire

Zu den Komödien des Aristophanes)

Von Ernst Angel

An der Unvollkommenheit der Erscheinungen leiden und darüber ins Spotten geraten: der Zwang zur Satire aller Zeiten und Formen. In ihr setzt sich das Weinen in Lachen um, der Haß in Sehnsucht, Kritik in Prophetie.

Das „Nein" steigt als Rakete in die Luft und täuscht ein zersprühendes „Ja" in den Nachthimmel.

Drang und Wille, Schöpferbrunst und Zerstörung laufen um die Wette und turnen aneinander in den leeren Raum.

Wo der Satiriker sich einer gegebenen Kunstgestalt einzuflößen versucht, greift in seine inneren Antinomien verwirrend eine äußere ein. Wir erleben schaudernd, wie in den Komödien des Aristophanes sich die Satire mit Haut und Haar selber auffrißt.

Es ist wahr, ihr Leibgrimmen bleibt ergötzlich genug.

Aber jeden Augenblick kann er eintreten, der transzendentale Aesthetiker, und beweisen:
Aristophanes — das gibt es ja gar nicht.

*

Der Satiriker ist erstlich Polemiker und als solcher tragisch.

Er ist vom Dasein geschlagen und schlägt wieder.

Aber er sucht seine Ziele im Endlichen und versucht, zwischen sich und seinen Trieb Erkenntnis zu schieben.

Sein Pathos heißt wirklich „Leid" und fordert die Ehre des Ethos für sich ein.

Er prügelt Schuld in Menschen und Institutionen und nennt seine Peitsche ein Instrument des Herrn.

Aus Mangel wendet sich sein Mitgefühl den Menschen zu und nicht aus Ueberfülle.

Der Sadist in ihm streicht den Genuß —, der Erzieher die Ehre ein.

Der Vollkommene mag das Unvollkommene erkennen und meiden; es anprangern und davor warnen: wer aber die spezifischen Sinnesorgane hat, es in seinen feinsten Verkleidungen aufzuspüren und zu verbellen, wer ihm mit imitativen und parodistischen Mitteln nachstellt, um es womöglich mit ihm selbst zu erwürgen, der muß es einmal in sich erlebt und entlarvt haben.

Schade nur, daß der Feind aufersteht, sobald man ihn zu schleifen und schauzustellen beginnt.

Schade nur, daß das gemeine Ethos nach Tat verlangt und am Werk zuschanden wird.

Das Werk tötet den Zweck. Das Werk macht eitel. Das Werk verewigt die Strecke und entrückt die Zielstation.

Es wird zum Abenteuer der Phantasie — des Gehirns — der Sprache — des persönlichen Mutes.

Der Landsknecht aber wechselt leicht Partei. Der Detektiv ist Sportsmann und kein Diener der Gerechtigkeit mehr. Und der Revolutionsredner wird morgen in die Aesthetik abschwenken.

Der negative Zielwille des Polemikers ist verführt, die „Welt als Hölle" zu wollen.

Er spricht sein „Gerichtet", um seinerseits der Stimme von oben ein „Gerettet" abzulisten.

Ein selbst der Hölle Entstiegener, läßt er seine Flamme vom Fegefeuer der andern zehren; und hastunichtgesehn! wird er dessen Priesten und — unterhält es.

Die Wendung wiegt ihm nicht schwer und er weiß nichts von ihr: Abtrünniger vom Ich durch das Ich, Produkt und Kläger der Zeit, liegt er wie kein anderer seinem Haß in den Armen.

Die Feindesleiche lebt ewig und er verliebt sich in sie.

Kunst bezähmt den Stoff und entfernt sich von ihm, indem sie ihn vergeistigt: Polemik fällt ihm anheim, um nur leben zu können, und verirrt sich leicht in ihn.

Immer bleibt irgendetwas hängen — nämlich am Polemiker, von dem Abscheulichen, das er schmäht: er wird klatschhaft gegen den Klatsch, eitel gegen die Eitelkeit, unzüchtig gegen die Unzucht — und seine wahre Rechtfertigung hieße:

Schweigen — oder: die Tonne des Diogenes.

Hat die Satire demnach mühsam genug ihr Ethos gegen ihre Mittel zu verteidigen: am Humor erst lernt sie darauf verzichten und den Rückzug aus sich selbst mit Anstand anzutreten.

Denn der Satiriker ist auch Komiker und bedient sich als solcher mit Vorliebe der Komödie.

*

Komik und Tragik, so entschieden sie einander den Rücken kehren, sind Blutsverwandte: erhebt sich diese aus der durch die Erscheinung verletzten Idee, entspringt jene der durch die Idee erniedrigten Erscheinung. Lachen und Weinen sind gleich dem Blitz nur äußere Symbole für innere Spannungsausgleiche. Riß hier und Riß dort (den die beiden gemeinsame Ironie mit verdächtigem Eifer überdeckt, nur um unter ihrer Schein-Brücke den Abgrund doppelt gefährlich klaffen zu lassen): was die beiden trennt, ist nur der Gefühlsakzent in der Anschauung.

Komik, die sich nicht ohne Sinn mit der Freude in das Lachen teilen muß, ist lustbetont; sie wird nur erlebt: durch eine gewisse Fähigkeit des Intellekts, von sich selbst zu abstrahieren (romantische Ironie!), und eine gewisse Fähigkeit der Phantasie, Vorgänge und Situationen zu entwirklichen, ohne sie doch aufzuheben.

Die persönliche Konsequenz in Gestalt von Furcht und Mitleid wird nicht gezogen, Gefahrlosigkeit macht leichtsinnig, der Riß wird überschwebt und überhüpft.

Oder aber wer hineinfällt, tut sich nicht wehe.

(Auch der Irre, der sich kichernd die Pulse öffnet, auch der Hysteriker, der die Todesnachricht mit Lachen quittieren muß, schwänzt die Realität. Ja, das Lachen der Leere und Verlegenheit, das der gesellige Zwang den Gesichtern aufdrückt, ist nur ein gefrorener Fluchtversuch.)

Oberflächlich betrachtet arbeiten Komödie und Tragödie mit den gleichen Motiven: der hartherzige Vater, der abgewiesene Liebhaber, die ertappten Ehebrecher, Intrigue und Verwechslung: lauter Erscheinungen, die mit einem heiteren, einem nassen Auge, je nach Bedarf, anzusehen sind.

So wäre es durchaus möglich, einzelne Tragödienstrecken quasi durch Vorstecken einer anders geschliffenen Linse komisch zu projizieren —

Niemals aber ließe sich die Tagödie als Ganzes zur Komödie umspielen.

Denn in dieser ist das Motiv nichts, die Komposition alles.

Sie ist immer romantisch und phantastisch und in ihrer leicht-sinnigen Atmosphäre müßte sich ein kompaktes Gebäude aus Stoff und Handlung bockig und hart ausnehmen.

Einmal ist es Traum- oder Märchen-Luft, aus der sie steigt — und während sich der Griff des Tages lockert, schwirren die Sinne auf und ranken sich frech die Assoziationen —

Dann wieder springt sie mit den Fragen und Gesetzen der Tragödie um wie der tolle Rummelplatz mit den Gültigkeiten der bürgerlichen Welt:

die Zentrifugalkraft ist gerade gut genug, dem „Freudenrad" zu dienen —
und in irrsinnigen Spiegeln steht der Mensch auf dem Kopf.

(„Märchenhaft komisch" sagt die Sprachgewohnheit — und: „Sie scherzen" ist die Antwort auf Unglaubliches.)

Erhebt die Tragödie immer von neuem ihre schmerzliche Frage, so hat sich also die Komödie mit der Fragwürdigkeit der Welt abgefunden und steht in ihren entwickelteren Phasen nicht unter, sondern über dem Schmerz, der die Tragödie bewirkte. Auf ihm balancierend kann sie sich gestatten, mit Problemen zu jonglieren, Tod und Teufel entgiftet und entkräftet durcheinander zu hetzen, „gesund und munter über frische Gräber zu hopsen" und als Triumph der Schwerlosigkeit sich selbst mit samt der überwundenen Tragödie zu vernichten.

Es lebe die geflügelte Narrheit! Die dreizehn Schneidergesellen Christian Dietrich Grabbes, die der Freiherr Mordax mit vorgebundener Serviette lautlos umbringt, sterben wie geschmiert.

Bei Hebbel hätte ihr Hinscheiden wahrscheinlich allgemeines Bedauern erregt. Dafür verwahrt er sich auch davor, mit jenem in einem Atem genannt zu werden und schreibt mit allem Rüstzeug seines ungeheuren dramaturgischen Wissens das Un-Lustspiel: „Der Diamant", in dem jeder Keim von Komik durch interpolierte Psychologie mühsam vertilgt wird.

Dieses rastlose Gehirn duldet keine Sprünge.

Es konstruiert Komik mit Zirkel und Lineal und weiß nicht, daß es mit ihr nur seine Richtigkeit hat, wenn es mit ihr seine Unrichtigkeit hat.

Kein Narr! Kein Dichter! —

Kläglich siegt der Antiromantiker über den romantischen Stoff.

Aber nicht nur gegen die Realität des Dargestellten: auch gegen die übertragene des Spieles geht die Komödie auflösend vor.

Mit der Parabase des Aristophanes beginnt die Fühlungnahme des Dichters mit dem Publikum über die Komödie hinweg und auf Kosten der Illusion; Plautus, Calderon, Shakespeare und die Romantiker setzen fort, Grabbe begibt sich persönlich in seine Komödie und läßt seine Schauspieler ins Orchester flüchten, Shaw verkauft die Illusion um einen Aphorismus und seine Schauspieler schlendern durchs Parkett.

*

In die potenzierte Irrealität des Komischen sieht sich nun der Zweckwille des Satirikers ausgegossen und verstrickt.

Lockend sieht er die Mittel wuchern über dem entwesten Ziel.

Jeder Maßstab, den er eifernd an die endlich-ernstlichen Dinge legen will, wird ihm vom komisch-kosmischen Wind aus den Händen geweht.

Er malt den Feind schwarz, um ihn furchtbar zu machen — und es wird ein lustiger Teufel aus ihm.

Durch die Komik zu unlösbarem Chaos verfitzt, wird die Absicht des Satirikers gleichzeitig jeder Absicht enthoben.

Ein bequmer Ausweg, die Haßliebe des Polemikers nach Neutralien abzuschieben.

Die Komödien des Aristophanes sind die lehrreichsten Kriegsschauplätze des großen Kampfes zwischen zweckhafter Polemik und auflösender Komik.

Ja, sein Weg von den „Acharnern" bis zur „Frauenvolksversammlung", den schon der kluge Rötscher eine schrittweise Schmerzbefreiung nennt, weist recht eigentlich von der Zeitpolemik zum Welthumor, vom Leiden an der Wirklichkeit zur Freude an der schöpferischen Irrealität.

Längst ist das Motiv als Anlaß entlarvt, und der Wille trägt Flügel statt der Waffe.

Zwar fliegt er noch seinem Ethos nach, aber in immer weiterem Abstand, da er seine Sehnsucht durch jede Verwirklichung blamiert — und mit jeder lächerlichen Erscheinung auch die angeblich verehrte Idee vernichtet sieht.

Und umso schärfere Zähne braucht sein Humor, als er hier sehr wohl ein positives Ideal vorfindet, ein Ideal allerdings, das im Rücken liegt: die gute alte Zeit von Marathon und Salamis, den frommen, ungebrochenen Griechengeist.

Wie aber springt dieser konservative Hellene mit seinen Göttern um! Wie entwertet er die Orakel! Wie entkleidet er das Heldentum!

Er zerrupft den peloponesischen Krieg — da kann er den „Krieg an sich" nicht vor sich retten.

Das entfesselte Genital stößt den heroischen Menschen in die Flucht, der triumphierende Furz bläst die reinste Opferflamme aus und vor der losgelassenen Tierfunktion des Einzelnen nimmt die göttliche Menschidee reißaus, die doch auch den Athenerstaat binden sollte!

Er konnte wirklich nichts als die Haut seiner Ueberzeugungen aus seinen Komödien retten, dieser feixende Moraliker, und der Stoff seiner letzten wäre unweigerlich er selbst geworden.

Ist es nicht der nächste Schritt, auch die Fiktion eines Zweckwillens abzustreifen, diesen vielmehr schon als Fiktion in das komische Werk einzuführen und den Anlaß selbst in Frage zu stellen, wie es Nestroy bisweilen und in unseren Tagen der göttliche Chesterton tat?

Mit diesem letzten Verzicht auf die Realität ihrer Hilfsziele überführt die Satire nicht nur ihren Mangel in Ueberfluß, wirft sie nicht nur ihr sterbliches Teil über Bord:

sondern in ihrer Uebergabe an den Humor, steigend besiegt und zu höherem Leben herangestorben, erreicht sie jenen archimedischen Punkt, von dem aus Menschliches aus der Zone des relativen Lachens in die Himmel absoluter Heiterkeit gehoben wird.

Lysistrata

Von Leo Greiner

In der Buchausgabe der „Lysistrata" habe ich in einer Notiz zu meiner Bearbeitung vermerkt, daß diese, auch wo sie die Komödie des Aristophanes in freier Weise verändert und ausbaut, ausschließlich von dramaturgischen Gesichtspunkten beherrscht werde. Ich wollte damit aussprechen, daß die Freiheit, die ich mir nahm, nicht aus irgendeiner Willkür, die dem zufälligen Einfall nachgab oder gar es auf „Wirkungen" abgesehen hatte, hervorgegangen, sondern das Ergebnis formaler Zwänge gewesen sei, die sich, sobald ich mir über die zu lösende geistige und technische Aufgabe klar geworden war, aus der Sache selbst und sozusagen ohne mein Zutun einstellten: so daß ich hoffen durfte, trotz Einführung von Figuren, die bei dem Aristophanes nicht vorhanden sind, oder (um nur einige meiner Freiheiten zu erwähnen), etwa die Umwandlung des Rinesias in einen athenischen Feldherrn und die damit zusammenhängende Einfügung der Mannsszenen, die ungeachtet ihrer räumlichen Geringfügigkeit den geistigen Schwerpunkt der Komödie empfindlich verrückten — ich sage, daß ich trotz solcher und ähnlicher Freiheiten hoffen durfte, der Souveränität des antiken Komödiendichters in allem Wichtigen die Treue gehalten zu haben. Denn dies nach Möglichkeit zu tun, schien mir ein natürliches Gebot, von dem im Einzelnen nur abgewichen werden dürfte, wenn dadurch die Treue im Großen gesteigert, der geistige Gehalt sichtbarer, der Rhythmus des szenischen Aufbaues lebendiger gestaltet werden konnte. Oft wurde meiner Bearbeitung, ob nun lobend oder tadelnd, nachgesagt, bald daß sie sich sehr weit von dem Original entferne, bald das genaue Gegenteil davon. Wahr und nur scheinbar paradox wäre es, wenigstens soweit ich nach meinen Absichten urteilen darf, zu sagen, daß sowohl das eine wie das andere zutreffe, je nachdem man auf das Einzelne oder das Ganze

sieht. Wenn auch die zuletzt genannte Ansicht die Tendenz meiner Arbeit weit nachdrücklicher bestätigt: denn der beste Dramaturg ist allemal noch der, von dem man am wenigsten bemerkt.

Bei alledem war mir bewußt, daß diese relative Treue nur um den Preis einer tiefgehenden Umwandlung der innersten Struktur der Komödie zu erkaufen war. Erst wenn man diese vollzogen hatte, war die Bahn für eine wegtreue Uebersetzung freigelegt und mit ihr für das schwer zugängliche Genie des Aristophanes, das mehr wie irgend eines in der Weltliteratur inhaltsloser Namensanbetung ausgeliefert ist und in den Gelehrtenstuben verkommt. Es schien mir von vornherein klar, daß die Komödie statt der dionysisch-ausladenden Form, die bei Aristophanes da war, für uns aber infolge der grundstürzenden Wandlung des religiösen Bewußtseins unverständlich blieb, einer sachlicheren und bei aller schwebenden Gelöstheit strengeren zu unterwerfen sei, daß, um es nicht ganz zutreffend, aber kurz zu sagen, diese Form der des Hans Sachs oder Heinrichs von Kleist, natürlich nicht faktisch, aber ihrem innersten Geiste nach, angenähert, mit einem Worte: einigermaßen christianisiert werden müßte. Nur wenn die Komödie von den gleichen oder doch ähnlichen geistigen Voraussetzungen ausging, die auch dem Zuschauer im Theater mitgegeben waren, durfte gehofft werden, den Aristophanes aus dem wuchernden Gestrüpp seiner Zufälligkeiten zu uns Heutigen zu befreien. Daß dabei einige Obscönitäten zum Teufel gingen, braucht man, denke ich, nicht zu beklagen. Denn diese sind, bei Lichte besehen, doch nur historischer Kram, der nur deshalb zuweilen so hoch bewertet wird, weil er sich von andrem historischem Kram durch die Kurzweiligkeit unterscheidet, die mancher ihm beilegt. Dies ändert aber nichts an der Tatsache, daß er ohne die innere kultische Musik, die einst bei seiner Exekution mitschwang, sinnlos ist, nicht weniger sinnlos, als die im Original massenhaft verstreuten Zeitanspielungen (ohne die Zeit) oder die vielen Götternamen, mit denen wir keine Vorstellung mehr verbinden. Deshalb wäre er zu entfernen gewesen, auch wenn nicht Gründe der „Sittsamkeit" (wenn auch bei weitem nicht in dem Ausmaße, wie es tatsächlich geschehen ist), dies geboten haben würden. Denn meine Absicht war, an die Stelle der phallischen Natürlichkeit, die kraft ihrer religiösen Bedeutung auf den antiken Zuschauer vermutlich mit weit geringerer Wörtlichkeit wirkte, als auf den platten Verstand eines heutigen, um den kein gefüllter Olymp sich schützend lagert, an ihre Stelle eine freie Weltlichkeit zu setzen, hinter der, statt der verlorenen, sichernden Religion, die Gefaßtheit einer Menschenbetrachtung stehen sollte, der es, trotz ihres Lachens, nicht an Bitterkeit mangelt.

Pippa und Helena

Von Max Freyhan

Gerhart Hauptmanns „Pippa" und der Helena-Akt im zweiten Teile des Faust — ein Vergleich also, eine Parallele und der Versuch einer Deutung des schlesischen Glashüttenmärchens? Weil Hauptmanns Werk von einem Schimmer wunderbarer Symbolik umflossen ist, so erscheint gerade der Einwurf nur allzu begründet: nicht tasten an dieses zarte, lyrische Gebild, nicht dem Märchen nahen mit dem Rüstzeug des Begriffs und der Analyse, laßt unberührt die Keuschheit seines Sinns! Nur daß in solcher Mahnung der Keim einer methodisch wertvollen Ansicht verborgen liegt, die — zugleich zur Rechtfertigung dieser Zeilen — mit einem Worte wenigstens gestreift werden mag. Wer sich anschickt, von dem innersten Gehalt einer Dichtung etwas auszusagen, zum Urquell ihres eigensten Bereiches hinzuleiten, der muß sich mit den Kräften, dem Willen, den erzeugenden Energieen ihres besondern Lebens füllen und sättigen, und so erst, in ihre Welt eingegangen und einbezogen, wird er von ihr sprechend, aus ihr sprechen und ihre Sprache reden und nicht der Fremde bleiben, der durch eine Landschaft geht, aber der Zunge nicht kundig ist, die um ihn her erklingt. Das gesellschaftskritische, das psychologistische Drama Ibsens braucht von vornherein andere Mittel der Deutung als etwa die Mystik Strindbergs, die infernalische Vitalität Wedekinds: dort kann spürender Rationalismus, hier allein schweifendes, ans Grenzenlose verlorenes Gefühl zum Nerv und Herz der Dichtung dringen. Und also auch sei es verstanden, wenn Hauptmanns „Pippa" gedeutet werden soll: nur mit leisestem Finger mag der Schleier gehoben, nur mit zartester Bedachtsamkeit, daß eben das Märchen nicht Schaden nehme, der Klang, der Rhythmus zum Schwingen gebracht werden, indem es vorüberschwebt und verweht.

Diese Pippa, dieses aus der Flugbahn geschleuderte Vöglein, das hilflos irgendwohin „an den Nordpol verschlagen" ist, dieses Venezianerkind im „vereisten, verschneiten Barbarenland" — wird es nicht die Schönheit sein, die dem Auge des Südens leuchtet und nun heimatlos, aufgescheucht durch nordische Nebel geistert? Die Melodie, die hier angeschlagen wird (sprechen wir im Märchen nicht von „Problemen", die der Dichter stellt), sie weist eben in jenes Weltgefühl des Helena-Akts, in dem es auch um jenen Zusammenklang geht von Süd und Nord der geistigen Hemisphären, von Klarheit und Plastizität des antiken Formideals mit der eigenwilligen Abgründigkeit, dem mystisch-visionären Schauen des gothischen Menschen. Der Kräftekomplex, die ganze Dynamik, die als Faust der Gestalt der Helena begegnet, trifft in Hauptmanns Märchen auf Pippa, kreist um Pippa, wirbt, schwebt, taumelt um sie, in der tiefen Unterschiedlichkeit des Grundgehaltes beider Dichtungen: was bei Goethe als der ewige Gegensatz zweier Geistigkeiten sich auswirkt und in aller Fülle des Gegenständlichen mit der Wucht gedanklicher Antithetik sich aneinander mißt, ist bei Hauptmann Klang, Melos, Sehnsucht, lyrisches Symbol. Der Faust der Sinne und der Sinnlichkeiten, der auszog, um in der großen Welt die Welt zu finden, hat hier seinen Weggenossen in jenem Glashüttendirektor, der immer dem „äußeren Reize" zugeschworen bleibt und von den „heißen, geschminkten Lippen" der Pariserin sich Verzückungen trank; das Elementare in Faust, das mit dem Elemente rang und vor der Gewalt des Erdgeists verstummte — hier wird es zur sprachlosen Hilflosigkeit des Huhn, der nur den Schrei hat, den Jumalai-Schrei, und nur etwas zu „keuchen" vermag, das „wie Worte klingt", und Faust der Erkennende, der den Strom der Welt vernimmt und ihr Gesetz begreift, er spricht aus Wann, der mythischen Persönlichkeit, dem ewig-jungen Greise, der die Werkzeuge des Geistes um sich versammelt hält und sie zu meistern weiß: die deutsche Seele aber, die den Faust schuf und die er ist, der es verhängt ist, immer wieder nach Süden zu wallen und die Schönheit zu suchen — in mildem, rührendem Glanze leuchtet sie sehnsüchtig, knabenhaft aus Michel Hellriegels Auge, seiner lachenden Wonne und seiner Träne der Wehmut.

Dieser eigenartige Gleichklang der Symbolik findet seine letzte Vertiefung in der Lösung, zu der er ausschwingt, in der großen erschütternden Resignation, die wie über die Helenatragödie so auch über das Glashüttenmärchen unabwendbar sich niedersenkt. Dem Genießer des bloßen äußeren Reizes versagt sich die Schönheit, und das Elementare, das des Wortes und der Gestaltung bare, wie sollte es der Schönheit teilhaftig werden, die doch Erscheinung ist und Form und Gestalt? Allein dem Wann, dem schauend-erkennenden Geist, erschließt sich Pippas innerst verborgene Wesenheit. In seinem Bereich, geboren aus dem Zusammentönen des schlagenden Menschenherzens, der grollenden Tiefen mit dem Dichtersehnen, das die blaue Blume träumt, und dem Meisterwort des in die Gründe der Dinge spürendem Weisen, wird die Idee der Schönheit enthüllt: Pippas Besitz ist der nordischen Welt verwehrt, Pippas Schatten darf sie sich vermählen und, sich verzehrend und ewig daran sich verjüngend, wie Lynkeus gen Süden spähn — der „Einzigen", dem Urbild zu. Nicht anders deutet Phorkyas — Mephistopheles dem Faust das Vermächtnis der entschwebenden Helena:

„— — — — — — — — — — Halte fest!
„Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
„Doch göttlich ist's."

So schwingt ein Gefühl von Hauptmanns „Pippa" zum Helena-Akt des Faust, weil immer, in stets neuen Ausdrucksformen, das Nordische um Helena und die Antike ringt. Und erscheint in solchem Sinne die „Pippa" als ein echtes Bekenntnis deutscher Geistigkeit, so ist sie zugleich eine Offenbarung des deutschen Wesens Hauptmannschen Dichtertums: in schlesischer Erde verwurzelt und ihr „ans Herz geboren", sucht es Sonne und Licht in den Bergen von Soana und Griechenlands Frühling.

Ueber Georg Kaiser

Von Leo Rein

Wenige sind so umstritten wie dieser. Viele stehen unsagbar fremd vor ihm. Selbst die ihm Freund sein wollen, schütteln den Kopf.

Seine geistige Erscheinung ist brennend interessierend. Es läßt sich denken, daß er die Zukunft stärker beschäftigen könnte als die Zeit.

Diese angehend, sehen wir, daß alle Kritiker, die Nöte der Zeit verstehend, wahrhaft mit ihr lebend, zu Kaiser etwa wohlwollend stehen; daß aber die Kritik der Aelteren fassungslos für sein Wirken ist.

Bei allen seinen Mängeln: er ist ein Gefäß für den Inhalt der Zeit. Er bringt ihr Neues und glaubt ihr Großes zu schaffen. Dies mag sein Irrtum sein — aber er hat strebend sich bemüht.

Er ist der einzige, der innerhalb der dramatischen Literatur Prinzipien des Expressionismus, Ballungen, Verkürzungen ernsthaft einführt. Freilich erhebt sich die Frage, ob er dies nicht zu äußerlich tut.

Gar zu oft verwechselt er die Geberde mit der Seele, Starrheit mit Hoheit. Sein Wille zu steiler Kraft wie Manier. Eine Sprache wird nicht originell allein dadurch, daß sie Gesetze der Grammatik stürzt. Der Fortfall des Artikels wirkt komisch: „Edith, hast du Bleistift?"

Doch muß man wissen, was er gestalten will: Massenbewegungen; Rückführung auf einfache, allgemeingültige Grundformen. Leitmotive sollen erklingen.

Fragend, ungeheuer, schreit die Masse im „Gas" auf vor der Rednertribüne: „Wer?" Lächerlich wirken alle Versuche auf dem Theater, eine Masse lange Sätze sprechen zu lassen. Aber so geht es. Oder wie treffend, Lagen ausschöpfend ist Spazierers ständig wiederkehrende Antwort auf die Frage: „Was hast du erlitten?" aus „Hölle, Weg, Erde": „Mich hungerte nicht, mich dürstete nicht. Man gab mir zu essen, zu trinken. Man fühlte sich verantwortlich, mich zu tränken, zu speisen." Die Formeln genügen natürlich nicht im Drama, wo jede Situation ihren besonderen Ausdruck heischt. Dennoch ist menschlich-schön der stehende Ausruf der Häftlinge: „Ich bin — nicht schuldig! Ich bin so — nicht schuldig! Niemand ist so schuldig — losgerissen von Menschen!"

Es ist ein Versuch, die Gefühle, die Anschauungen einer Masse in eine klare Formel zu bannen. So steht jene Rede Spazierers für Massenanschauungen des Gefängnislebens, diese Verteidigung der Häftlinge für angeklagte Menschlichkeit.

Eine grimmige Satire auf seinen Stand sind die stehenden Worte des Anwalts: „Die Sache? . . . Vorschuß? . . . Ich übernehme! . . . Durch die Glastür die Kasse . . ." Aber es ist ebensosehr eine Satire auf die Geldgier aller . . .

Solche Formen sind reizvoll. Aber — sie ersetzen nicht die Hauptsache: dramatische Entwicklung, Kraft des Dichtergefühls.

Expressionismus, von Literatengerede abgesehen und möglichst faßbar definiert, wäre: Ballung und Verkürzung; Ballung des Wesentlichen, Verkürzung des Unwesentlichen. Das ist zwar schon die Parole früherer Kunstrichtungen gewesen; aber der Expressionismus tut etliche große Schritte weiter. Ebenso ist es mit der wunderschönen Definition: „Der Expressionist gestaltet nicht den Vorgang, sondern sein Erlebnis vom Vorgange." Das hat bisher noch jeder Dichter und Künstler getan — nur nicht mit dem Radikalismus des Expressionisten. Es kommt auch auf den Erlebenden an: der Verständige hat ein verständiges Erlebnis, sein Gegensatz ein blödes . . . o Zeiten, Zeiten . . .

Kaiser nun, gemäßigt, tut anderes. Er ballt Unwesentliches und verkürzt Wesentliches. In „Hölle, Weg, Erde" entzieht er uns das Wichtigste: Die Wandlung aller Beteiligten vom Unbewußtsein bis zum Bewußtsein und der Erkenntnis der Schuld. Auch er zeigt nicht den Menschen in der Entwicklung, sondern den bereits entwickelten Menschen.

Nie aber wird die Kunst, auch die expressionistische nicht, der seelischen Uebergänge entraten können. Hier wollen wir nicht glauben, sondern sehen, fühlen. Das ist Kaisers Fehler: er hat die Kunst der Uebergänge nicht.

Und die Kraft seines Dichtergefühls? Er ist ein Problemdichter. Die Dichtung, die auf angerührter und rührender Empfindung beruht, liegt ihm fern. Sein Erleben ist ein geistig-logisches. Seine Menschen haben etwas Abseitig-Abstraktes.

Er ist der Dialektiker des Dramas — aber seine Dialektik zeigt Sprünge. Selten ein Drama, dessen Entwickelungslinien nicht äußerst gewunden sind. Oder scheinen, weil er notwendige Uebergänge ausläßt: denn mit guten Uebergängen läßt sich alles sagen.

So zeigt er das interessante Bild eines ringenden, aber nicht zwingenden Logikers. Er betritt neue Wege, aber sie sind abseitig noch und verworren. Er streut Keime aus — deren Früchte vielleicht andere nehmen. Er versucht einen neuen Stil — andere vielleicht werden ihn vollenden. Er sucht die Monumentalität — andere vielleicht werden sie finden. Er sucht die Schönheit der Größe, die Größe der Schönheit — und findet eine Geste. Er ist ein Vorläufer, kein Erfüller. Ein Täufer höchstens, kein Heiland. Kein Kaiser der Dichtung, aber ein Kaiser des literarischen Versuchskabinetts. Er ist mehr Künsteler wie Künstler. Er ist von größtem geistigen Reiz; aber den Hauptreiz gibt er nicht: den des mitreißenden Dichters.

Es erschien sein neues Drama „Der gerettete Alkibiades" (bei Gustav Kiepenheuer, Potsdam). Seine Kritik sei vertagt; sie wird die Gewundenheiten, Willkürlichkeiten, Starrheiten des Werkes enthüllen. Doch ist etwas in der Todesszene des Sokrates, etwas Natürlich-Fließendes, was vielleicht Hoffnung gibt.

Könnte Kaiser blutvoller sein; das abstrakte Skelett seiner Dichtungen mit üppiger blühendem Fleische umkleiden; würde er einsehen, daß nur gerührte Empfindung wieder rührt; würde die Art seiner dramatischen Entwicklung etwas von zwingender Ursprünglichkeit gewinnen; kurz, würde er Dichter sein statt eines noch so reizvollen dialektischen Rhetors: so könnte man ihn nicht nur achten, sondern auch lieben.

In der Sprache seines Alkibiades: „Nur der Kaiser kann den Kaiser retten."

Candida

Von Ludwig Marcuse

Candida: „ein Mysterium."

Mozart spinnt ein Beethoven-Thema. Fast ist es, als zögen Schwerkranke in hell-freundlichen Gewändern licht durch den Frühlingsmorgen. Wir ahnen Schmerzen. Aber die Sonne schnörkelt um den leidenden Lippenzug Arabesken, die zum Lachen reizen. Wir können — wie gebannt — nicht zum Schmerz dieser Menschen. Irgendwann ahnen wir ihn — — ganz fern.

Selbst der sonst so zornige Atem des Gesellschaftskritikers geht hier ruhiger. Der Witz beißt nicht; die Würzung ist an Ibsen, Wedekind und Strindberg, auch an Shaw dem Anderen gemessen: harmlos. Die ironische Subtilität des Dialektikers pointiert sich in einem Kuß. Unauffällig und mit vollendeter Charme werden sie alle in dem feinen dialogischen Gespinst gefangen: Burgeß, der Christ aus Geschäftsinstinkt; Prossi, die ewige Jungfrau aus Not; Morell, der Pathetiker aus Selbstverliebtheit und Marschbanks, der Theater-Romantiker. Und da sie unvorsichtigerweise durch die Maschen des engesponnenen Dialogs durchzuschlüpfen versuchen, bleibt plötzlich — bei irgend einer Straffung des Gewebes — ihr übergeworfener Flitter hängen — und wir lachen über die Entblößten, die in komischen Sprüngen sich ihrer Enthüllung schämen. Nacktheit vor den Menschen! Alle aber besitzen noch eine Nacktheit vor Gott: da ist dann die Prossi ein sehnsüchtiges, armes Geschöpf; Marschbanks — ein Werther. Keine ästhetisch — parodistisch zu bewertende Nacktheit. Sie exponiert sich nicht in naiver Frechheit; in posierender Kindlichkeit; in satt-salbungsvollem Hochmut. Sie wird nicht spielerisch belichtet. Sie wird überhaupt nicht belichtet: aber ein ethisch-prägendes Pathos geht immer irgendwie untertönig mit.

Candida, lichter Engel: du allein Spiel und Ernst in eins. Leuchtturm für zwei Welten. Große Harmonie Du: da Deine Nacktheit zugleich Dein Gewand. Innigstes Pathos: da Dein Leben zugleich Deine Lehre. Realistische Romantikerin: da Dein Kuß zugleich überirdische Schwärmerei und Abschied von der Schwärmerei aus Irdischkeit. Dir gehts mit Deinem Pfarrer so, wie Nietzsche mit

dem ganzen Leben. Auch Du sagst: Ja, trotzdem . . Aber Du sagst es lächelnd. Denn Du bist die Grazie . . . . . .

Diese Candida ist eine Vivie unter klimatisch milderen Gesellschaftsverhältnissen. Wieder hat Shaw ein Mädel zum Beleuchtungs- und Beschattungszentrum dieser Welt gemacht. Aber während die Vivie (oder ihre Schwester in „Pygmalion") eigenwillig-brüsk leuchtet und mit sonorer, herb-getönter Altstimme schattet, verkündet Candida nur durch ihr schlicht-bescheidenes Dasein und kritisiert nur durch ihr Andersein.

Die Candida hat — schmerzlicherweise — zwei unreine Herztöne: sie schreibt sich zu guter Letzt ihren eigenen Nachruf und hatte doch von uns wahrlich keinen schlechten zu befürchten; und erst auf einem dialektischen Gewinde schwierigster Konstruktion schraubt sie sich zur Entscheidung für ihren Pfarrer empor. Doch: die Candida ist echt. Nur Shaws Porträt ist leise gefälscht — aus esprit. Ihre Wahl ist wahrhaftig. Die Begründung — nur geistreich.

Shaw hat einen ebenbürtigen Vetter. Ihre Väter sind Söhne eines Vaters: aber während bei Wilde das Monokel als Zensor über das Nicht-Erlebnis des fin de siècle fungiert, hat Shaw sich vor der Konsequenz der spielerischen Entwirklichung zum wissenden Lächeln gerettet, wie es die Lichte, die Beschwingte, die Herzenskluge, die zarte Tapfere lächelt: Die Candida. — —

Porträts junger Schauspieler

Agnes Straub

Die Straub ist im gewissen Sinne das Gegenteil der Thimig. Die Thimig liebt man auf den ersten Blick, oder sie läßt einen kalt; die Straub hat jedesmal von neuem in uns Hemmungen zu überwinden. Wenn wir sie sehen, stört irgendetwas in ihrer Stimme und in ihrer Körperlichkeit. Und nur ganz langsam gelingt es ihr, uns bis zu dem Punkte zu führen, an dem — plötzlich — all das erlischt, wir das Harte ihrer Stimme nicht mehr hören, das „Ueberlebensgroße" ihrer Bewegungen nicht mehr sehen. Die Straub hat es in ihren Anfängen schwer gehabt, sie mußte gegen ihren Körper kämpfen ohne noch ihr Seelisches freigespielt zu haben: vor wenigen Jahren noch schien sie in Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung" die Miniaturbühne des Kleinen Theaters zu sprengen ohne durch einen besonderen Eigenwert, den sie in die Aufführung trug, zu entschädigen. Im Gegensatz dazu hat sie dann freilich als barbarisch-gewaltige Klytaimnestra durch das Monumentale ihrer Körperformen und Stimmittel einen Sieg davongetragen.

Doch geht weder die eine noch die andere dieser Gestalten die Straub innerlich an. Ihre Stärke liegt da, wo der Körperausdruck völlig überwunden ist, wo sie sich in ganz unmateriellen Bezirken bewegt. Als Fernandos unglückliche Gattin in der „Stella" hat sie Töne des Schmerzes, der Hingabe und des Gefühls schlechthin, die letzte Steigerungen ins Seelische bedeuten. Junge Dichter haben gefordert, daß der Schauspieler, abseits von seinem Körper, Seelisches rein und frei gebe, ausströme, Wort zum unbeschwerten Gesang werden lasse. Die Straub erfüllt in ihren höchsten Momenten diese Forderung (die nur in höchsten Momenten erfüllbar ist, nicht einen ganzen Abend hindurch ertragen werden kann). Sie hat Momente der Ekstase, einer völlig unphysischen Ekstase, in denen sie sich, immer höher und höher, in letzte Regionen zu steigern vermag. In solchen Augenblicken wird alles an ihr schön, unirdisch überstrahlt, ausdrucks-voll, die Stimme singt, der Körper scheint zu schweben, die Bewegung hat letzte Harmonie. Hier liegt die Erfüllung der Schauspielerin Agnes Straub. Ihr stärkster Moment bisher: das sich steigernde Zwiegespräch, oder vielmehr der Zwiegesang mit der Gräfin als Maria in Kornfelds „Himmel und Hölle". —

Die Straub ist nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, eine Verwandte des breiten Blutschauspielers Emil Jannings. Sie steht vielmehr der Art des seelischen Schauspielers Werner Krauß, des unbeschwertesten, unmateriellsten der heutigen Darstellergeneration, nahe. Sie ist eine der ganz wenigen Frauen auf unserer Bühne, die schon heute Vertreterinnen des expressiven Schauspielstils genannt werden können.

Heinz Herald

Soeben ist erschienen:

A. H. Zeiz
DIE ROTEN TAGE

Roman

geh. Mk. 15.—, geb. Mk. 20.—

In diesem Roman, fern von aller lauten Aktualität in herkömmlichem Sinne, fern von aller politischen Polemik sucht A. H. Zeiz in rein ethischer Einstellung einen Ausweg aus der Zerrissenheit unserer Zeit.

Der Dualismus zwischen Individuum und Allgemeinheit, der Kampf zwischen Parteidogma und weltanschauliche Gesinnung ist die Problemstellung. Er untersucht die Fehler der einzelnen Parteisysteme und kommt zu dem Ergebnis, daß jeder verpflichtet ist, zu seinem Teil und in seiner Art brüderlich beizutragen an dem großen Werk des Aufbaus. „Das ist das Ziel" sagt er im Epilog seines Buches, „wir müssen die Menschen lehren, Wegweiser müssen wir sein. Schicksal der Reichen ist es, zu spenden, Schicksal der Sehenden ist, den Blinden zu dienen, Schicksal der Liebenden, Liebe zu lehren."

Nur so können die Probleme der Menschheit gelöst werden: Nicht durch Zuschieben der Schuld an irgend eine Partei, sondern durch innere Einkehr und selbstlose brüderliche Zusammenarbeit am Aufbau.

Die Tiefe dieser Probleme sind hier in einer machtvollen, fast brutalen Kraft und Eindringlichkeit erfaßt und gestaltet, eine atemberaubende Vehemenz und Vitalität lebt in diesen Gestalten, deren Reinheit und Klarheit dieses Buch zu einem klassischen Werke der Revolution machen.

ERICH REISS VERLAG / BERLIN W 62

DIE SILBERGÄULE

EINE RADIKALE BÜCHERREIHE

Dichtung / Graphik / Essai

Band 2.— M. Doppelbände 3.— M. Dreifachbände 4.50 M.

GESAMTAUFLAGE ÜBER 200000 BÄNDE

Dichtung

ARP: Die Wolkenpumpe. Dada-Dichtungen . . . . . Bd. 52/53

ROBERT BRENDEL: Die große Hure. Novelle . . . . . Bd. 57/58

KASIMIR EDSCHMID: Stehe von Lichtern gestreichelt, Gedichte . . . Bd. 10/11

OTTO FLAKE: Wandlung. Novelle der Demut . . . . . Bd. 17

V. C. HABICHT: Echnaton. Novelle aus dem alten Aegypten . . . . Bd. 5/7

V. C. HABICHT: Der Triumph des Todes. Ein Mysterienspiel . . . . Bd. 29/30

V. C. HABICHT: Letzte Lust. Ein Roman . . . . . In Vorbereitung

CARL HAUPTMANN: Lesseps. Ein legendarisches Porträt . . . . . Bd. 20

CARL HAUPTMANN: Des Kaisers Liebkosende. Legende . . . . Bd. 21/22

CARL HAUPTMANN: Der schwingende Felsen von Tandil. Legende. Bd. 23/24

HÜLSENBECK: En avant dada. Geschichte des Dadaismus . . . . . Bd. 50/51

MAX KRELL: Das Meer. Eine Erzählung . . . . . Bd. 27/28

BERTA LASK: Stimmen. Ekstatische Gedichte . . . . . Bd. 13/14

RUD. LEONHARD: Briefe an Margit. Gedichte an eine Schauspielerin . Bd. 1/2

HEINRICH Mann: Der Sohn. Novelle des neuen Geschlechts . . . . Bd. 3

KURT MARTENS: Der Emigrant. Novelle des antiken Eros . . . . . Bd. 8/9

CURT MORECK: Die Hölle. Eine Ehegeschichte . . . . . Bd. 18

MYNONA: Unterm Leichentuch. Eine Gespenstergeschichte . . . . Bd. 45/47

OLAF: Der bekränzte Silen. Verse des antiken Eros . . . . . Bd. 34/35

ANTON SCHNACK: Die tausend Gelächter. Verse der Lust . . . . Bd. 16

KURT SCHWITTERS: Anna Blume. Dada-Dichtungen . . . . . Bd. 39/40

SERNER: Letzte Lockerung. Dada-Manifest . . . . . Bd. 63/66

MAX SIDOW: Hermaphrodit. Dichtung . . . . . Bd. 55/56

MELCHIOR VISCHER: Sekunde durch Hirn. Ein Dada-Roman . . Bd. 59/62

F. W. WAGNER: Jungfraun platzen männertoll. Grotesken . . . . Bd. 48/49

FRANZ WEINRICH: Himmlisches Manifest. Ein Gesicht . . . . Bd. 31/32

Essai

KURT HILLER: Gustav Wynekens Erziehungslehre u. der Aktivismus Bd. 4

LUDWIG BÄUMER-Worpswede: Das Wesen des Kommunismus . Bd. 25/26

WILHELM MICHEL: Gustav Landauer / Romain Rolland / Hölderlin. Essais. Bd. 33

HEINRICH VOGELER-Worpswede: Expressionismus der Liebe . . . Bd. 12

HEINRICH VOGELER-Worpswede: Das neue Leben . . . . . Bd. 19

HEINRICH VOGLER-Worpswede: Siedlungswesen und Arbeitsschule . Bd. 36

HEINRICH VOGELER-Worpswede: Proletkult. Essai . . . . . Bd. 54

Neue Graphik

MAX BURCHARTZ: Die Dämonen. Steinzeichnungen zu Dostojewski . Bd. 43/44

BERNHARD DÖRRIES: Mittelalter. Ursteindrucke . . . . . Bd. 15

KURT SCHWITTERS: Kathedrale. Steinzeichnungen . . . . . Bd. 41/42

HEINZ WANDERS: Spuk. Steinzeichnungen . . . . . In Vorbereitung

Paul Steegemann Verlag Hannover / Leipzig / Wien / Zürich

DER ZWEEMANN

MONATSBLÄTTER FÜR DICHTUNG UND KUNST

Herausgeber: Hans Schiebelhuth und Christof Spengemann.

Die erste Jahresfolge November 1919 bis Oktober 1920
DICHTUNG / ESSAI / GLOSSE / KRITIK / ORIGINALGRAPHIK.

Monatlich erscheint ein Heft von 20 Seiten in Großquart.
Jedes Heft enthält drei bis vier originalgraphische Beiträge.

Einzelheft 2.50 Mark. Halbjahresabonnement 14.— Mark. Jahresabonnement 26.— Mark.
Man abonniert bei allen Buchhandlungen oder beim Verlag. / / / Prospekte gratis.

DER ZWEEMANN / VERLAG / HANNOVER

FREIE DEUTSCHE BÜHNE

Wochenschrift für Kunst

Herausgeber: MAX EPSTEIN und EMIL LIND-Berlin
unter Mitarbeit erster Fachschriftsteller.

Inhalt: Theater, Film, alle Zweige der Kunst. Erziehungswesen. Dauernde Beurteilung der künstlerischen Gesamtleistung Deutschlands durch führende Kritiker Berlins.

Soeben erschienen:

BERNHARD BERNSON

DIE PEST

Drama

Preis geheftet 10 Mark, gebunden 13 Mark

Ein sehr farbenstarkes und bewegtes Bild aus der Pestzeit Straßburgs gibt den Hintergrund für das Wesen und Schicksal Jakob Merlins, des Liebenden, der zu helfen ausgeht, verraten wird und scheitert. Die Kontraste von Hunger und Ausschweifung, Laster und verzweifelter Frömmigkeit sind packend lebendig und die sittliche Idee zeigt sich ebenso eindringlich wirksam wie die künstlerische Bewältigung des phantasiereichen Stoffes.

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER / BERLIN

NEUE DRAMEN

Paul Baudisch

Der Pharisäer oder *Es lebe der Tod.* Komödie in vier Akten. M 7.—, K 21.—; gebunden M 8.50, K 25,50

Blätter des Burgtheaters: „Eine ernsthafte Komödie. Töricht, wer ihre Gestalten ethisch messen wollte, lächerlich, wer meinte, die triebhaften Expansionen shakespearischer Personen wären verloren gegangen, weil das heutige Leben keinen Spielraum mehr böte. Jakob der Pharisäer ist ein Jüngling, der dem Manne Macbeth gleichkommt."

Passion. Drei Akte. M 7.—, K 21.—; gebunden M 8.50, K 25,50

Selbstanzeige: „Dieses Drama ist weder eine symbolistische Schaustellung moralischer Tendenzen, noch der Versuch, meine privaten Erlebnisse dem Publikum zu servieren. Nichts ist getan als Gestaltung: Das einzige, was zu tun ist. Resultieren mag für weitsichtige Menschen die Erkenntnis meiner persönlichsten Optik; dem naiven Hörer, den ich wünsche, seien die Gestalten meines Lebens problematisch, wenn der Vorhang gefallen ist."

Jakob Wassermann

Die Prinzessin Girnara. Weltspiel und Legende. M 8.—, K 24.—; gebunden M 10.—, K 30.—

Vorzugsausgabe: 50 numerierte und signierte Exemplare auf Japanpapier in Halbleder (vergriffen.)

Die kleine Dichtung dramatischer Art, aus dem Schlußkapitel des „Christian Wahnschaffe" entstanden, verdient die Beachtung des großen Leserkreises, den dieser Autor stets hat.

VERLAG ED. STRACHE / WIEN · PRAG · LEIPZIG

Zur Aufführung im Berliner Schauspielhaus (Staatstheater):

ALKESTIS

Die Tragödie vom Leben

von

ROBERT PRECHTL

Oktavausgabe in Büttenkarton broschiert M. 15.—

Vorzugsausgabe No. I—XXV
auf echtem Zanderbütten in Ganzpergament M. 700.—

Vorzugsausgabe o. 26—300
auf Johann Wilhelm-Bütten fest gebunden, M. 100.—

SPIEGEL-VERLAG / BERLIN W 8, BEHREN-STR. 7

DAS HOHE UFER

EINE MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON HANS KAISER

DICHTUNGEN / GRAPHIK / ESSAYS

zur Religion / Literatur / Kunst / Musik / Jugendkultur Theater / Handwerk / Architektur / Kunstgewerbe. An

G R A P H I K

werden im neuen Jahrgang Originaldrucke deutscher Künstler geboten werden. Ueber diese Künstler sich in kurzen Essays zu äußern, sind Dr. Behne / Wilhelm Hausenstein / Theodor Däubler / Meier - Graefe Dr. P. E. Küppers / Dr. Karl Ernst Osthaus Dr. Redslob / Dr. Wilhelm Worringer gebeten. Zum

T H E A T E R

werden sich äußern Fritz Ph. Baader / Julius Bab Johann Frerking / Rolf Rönneke / Karl Schenzinger. Verbunden mit allen Werken, die eine Inkarnation menschlicher Liebe sind und solche unendlich / ausströmen, werden wir Arbeiten aus dem /

H A N D W E R K

in unsere Betrachtungen und Kritiken einbeziehen.

Außer den Genannten werden mitarbeiten:
FRANZ BLEI / RUDOLF BORCHARDT / PAUL CLAUDEL / WILHELM VON DEBSCHITZ / KASIMIR EDSCHMID / WALTER GROPIUS / AUGUST HALM NORBERT JACQUES / FRANCIS JAMMES / KLABUND PAUL KORNFELD / HANS POELZIG / ALBRECHT SCHAEFFER / BRUNO TAUT / HEINRICH TESSENOW GEORG TRAKL / FRANZ WERFEL / GUSTAV / WYNEKEN u. a. /

Einzelheft M. 1.30 Halbjährlich M. 7.—

LUDWIG EY VERLAG / HANNOVER

Elsa von Bonin

Die Versuchungen des Herzens

Roman

Preis geheftet 9.— Mark, fein kartoniert 12.— Mark.

Dies Buch ist allen Freunden einer vornehmen und innerlichen Literatur zu empfehlen!

Es ist die Geschichte eines Herzens, das den Verlust eines anderen Herzens nicht überwinden kann. Es ist die Geschichte des Michael Ramin, dessen junge Frau Adriane stirbt, noch ehe das Glück, das diesen beiden Menschen gehören sollte, sich in der Wirklichkeit erfüllt hat. Sie stirbt, und da beginnen für Michael die „Versuchungen des Herzens". Das Leben versucht dieses Herz in jeder Form: Zur Freude an der Arbeit, zum Glück einer zweiten Ehe, es schenkt ihm Kinder, es bringt ihm den reichsten Erfolg all seiner Bestrebungen, eine warme, schöne Herzensfreundschaft berührt seinen Weg, zuletzt führt es ihm eine entzückende Geliebte zu, mit der Michael für einen Augenblick dieser stärksten Versuchung zum Lebenwollen fast unterliegt. Da schüttelt er auch diese letzte und größte Versuchung von sich, die ihm seines Lebens Sinn: den Sinn der Treue nehmen wollte. Er weiß, daß sein Herz den Augenblick nie überschritten hat, den Augenblick, als Adriane von ihm ging. Von seinem Herzen gleiten alle Versuchungen hernieder, und er folgt dem andern Herzen in den Tod.

Die „Versuchungen des Herzens" gehört zu jenen Büchern, die in dieser Konzentration vielleicht einmal im Leben eines Menschen geschrieben werden und deshalb anders gelesen werden müssen als das übliche nur „schöne" Buch, das uns heute begegnet und auch morgen wieder begegnen kann.

Ein Teuerungszuschlag von 25 % wird auf alle Preise erhoben.

LANDHAUSVERLAG / JENA

Vereinsdruckerei G. m. b. H., Potsdam, Junkerstr. 36/37.

HAHLO